Als ik tekenen kon

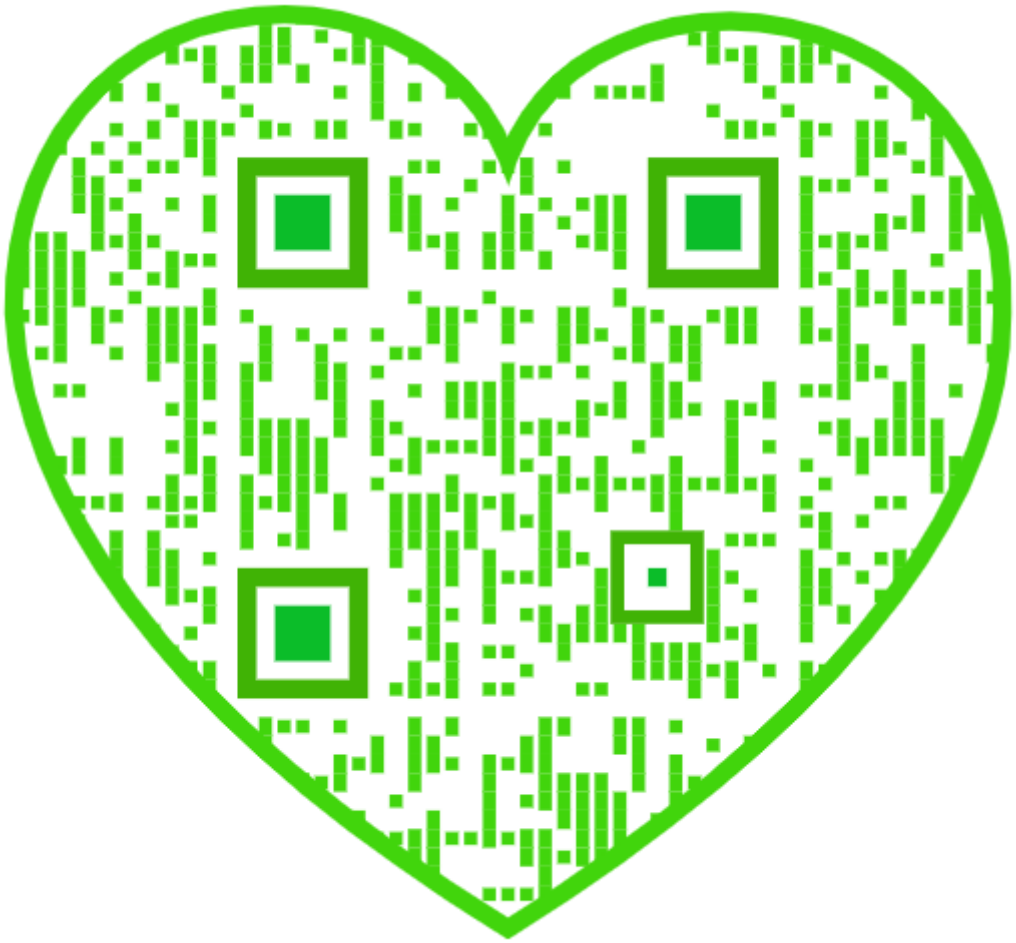
Tom van Deel

bron
Tom van Deel, *Als ik tekenen kon*. Em. Querido's Uitgeverij, Amsterdam 1992

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/deel001alsi01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



Vooraf

In dit boek heb ik een aantal stukken bijeengebracht die gaan over de verhouding tussen poëzie en beeldende kunst. Voor een deel sluiten ze aan bij de bloemlezing met beeldgedichten die ik eerder samenstelde: *Ik heb het Rood van 't Joodse Bruidje lief*.

S. Vestdijk is een van de meest produktieve dichters over beeldende kunst geweest. Over zijn beeldpoëzie handelen de stukken in de tweede afdeling, waarin bovendien een indruk wordt gegeven van de ontstaansgeschiedenis van enkele van zijn gedichten.

De derde afdeling bevat stukken over heel verschillende onderwerpen en is, grotendeels, literairkritisch van aard.

1

Het ergste is als alles blijft zoals het is
Gedichten over Bruegels De val van Icarus

In het Brusselse Museum voor Schone Kunsten hangt het schilderij *De val van Icarus* van Pieter Bruegel de Oude. Er is door kunsthistorici al veel over beweerd. Als wel het meest opmerkelijk wordt algemeen beschouwd dat Icarus' val een zijdelings evenement is. De natuur en daarin de menselijke bedrijvigheid lijken eerder het onderwerp van het doek te zijn dan de twee beentjes en de hand die rechts onderaan in zee verdwijnen. De andere naam, *Landschap met de val van Icarus*, lijkt dan ook meer toepasselijk.

Bruegels voorstelling wekt ook verbazing omdat zijn bron, de mythe van Daedalus en Icarus in Ovidius' *Metamorfosen*, een heel ander beeld geeft. Bij Bruegel ploegt de boer voort, de herder hoedt zijn schapen, de visser vist en het schip vaart weg. Van Icarus' val trekt niemand zich iets aan. Bij Ovidius treden boer, herder en visser ook op, maar dan als getuigen, weliswaar niet van de val, maar van de vliegende vader en zoon. In Vondels vertaling:

> *De visscher, bezigh met zyn bevende angelroede,*
> *De herder met zyn vee, de lantman, mat en moede,*
> *De hant slaende aen den staert van zynen krommen ploegh,*
> *Zien bey de vliegers, en gelooven wis genoegh*
> *Dat zy twee goden door den hemel heen zien zweven*.

Bruegel kende dus de tekst op basis waarvan hij zijn voorstelling van de mythe ontwerpt, maar hij geeft er in zijn beeldende verwerking een geheel ander, en nieuw, accent aan. Die twee - de mythe bij Ovidius en Bruegels schilderij - komen in een elkaar wederzijds verhelderende betrekking te staan.

Het Icarus-motief is sinds Ovidius op vele manieren in zowel de beeldende kunst als de literatuur verwerkt. Iedereen die er artistiek iets mee doet, breidt de betekenis van de mythe uit. Het beeldend of literair gebruik maken van een mythe heeft als voordeel dat het verhaal, mét zijn interpretaties, meeklinkt ook al wordt er maar summier in beeld of tekst op gezinspeeld. Bruegels schilderij is ge-

heel gebaseerd op zo'n bijna knipogend te noemen verwijzing naar een door iedereen gekende mythe.

Ik weet niet of het zo is, maar het is denkbaar dat de verwerking van de mythe de mythe zelf gaat vervangen. Er zullen wel mensen zijn die, onder de indruk van *De val van Icarus*, de mythe niet meer los kunnen maken van de interpretatie die Bruegel eraan gaf. Zoals op het ogenblik talloze verhalen alleen gekend worden in hun bewerking tot film.

In de Nederlandse literatuur komen heel wat Icarus-gedichten voor. Vestdijk, bij voorbeeld, schreef een sonnet waarin de mythe psychologisch wordt opgevat: de zoon stijgt boven de vader uit, de leerling wordt voor een ogenblik de meester en de uitvinder Daedalus, die met zoveel nadruk de middenweg aanprijst, wordt overtroffen door de veel creatievere hoogmoed van zijn zoon Icarus. Vestdijk concludeert: '- tot aan zijn val in zee / Was híj de ware meester van de twee.' Dat is een benadering die uitstekend past in Vestdijks oeuvre.

Hugo Claus interpreteert de mythe - in zijn geval minstens zo typerend - als erotisch verhaal: is Daedalus de vader, dan is Icarus'

Pieter Brueghel de Oude. *Landschap met de val van Icarus* (circa 1558). Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brussel.

moeder de zon. Icarus ‘wou haar warmte niet schuwen’ en ‘vloog in de hitte van haar onmetelijke lippen / en viel als een muis uit haar muil / en spatte uiteen op de marmeren zee.’

Andreas Burnier laat in een vliegtuig het Icarus-gevoel ontstaan. In haar moderne variant op de mythe neemt iemand, vliegend ‘tussen zon en oceaan’ zich voor om zich ‘voortaan aan het hoogste [te] wijden’, ‘voor de essentie zal ik voortaan leven / de uren die mij scheiden van de dood.’

Behalve deze Icarus-gedichten, die zich dus uitsluitend beroepen op de mythe in min of meer Ovidiaanse vorm, zijn er ook gedichten geschreven naar aanleiding van Bruegels *De val van Icarus*. Het schilderij geniet grote bekendheid als uitbeelding van de mythe en is daardoor, op zijn beurt, zelf het onderwerp geworden van poëzie.

Ik wil hier een paar van die *Icarus*-gedichten wat nader bekijken. Ik beperk mij tot de Nederlandse poëzie. Wie een overzicht van de buitenlandse poëzie wil hebben, kan terecht bij Gisbert Kranz: *Meisterwerke in Bildgedichten* (1986).

Het eerste Nederlandstalige gedicht op *De val van Icarus*, bij mijn weten, is ‘Breughels Ikarus’ van Albert Verwey. Het staat in de bundel *De figuren van de Sarcofaag* (1930), die werd opgedragen aan de nagedachtenis van de schilder Floris Verster en zijn vrouw. Daarmee wil ik niet veronderstellen dat Verwey zich speciaal door Verster tot het dichten over een schilderij genoopt zal hebben gevoeld, want hij is, ook in andere bundels, een van onze meest produktieve dichters over beeldende kunst.

Breughels Ikarus

Vielt ge, Ikarus? De landman snijdt de voor:
Hij heeft voor 't plassende geplons geen oor.

De visser op de rotswand houdt zijn plaats,
Vol winzucht zorgend om 't bewegend aas.

De vogel, naast hem op de tak, ziet uit
Naar mooglijk aandeel in de vinnige buit.

De wind waait ginds fregat de zeilen bol,
Het volk heeft in het want de handen vol.

Alleen de meeuwen zwermend om u heen
Merken 't verdwijnen van uw witte been.

Eén ziet omhoog: de man die schapen dreef
Zag in de lucht iets vreemds en vraagt waar 't bleef.

Op heel de baai van Samos straalt de zon
Die Ikarus dacht naadren, maar niet kon.

Een erg verrassende interpretatie geeft deze tekst niet. De gebruikelijke visie - dat niemand zich iets aantrekt van Icarus' val, uitgedrukt in de retorische vraag ‘Vielt ge, Ikarus?’ - komt ook hier naar voren. Icarus' eenzame poging om de zon te naderen kan in het symbolistische oeuvre van Verwey met gemak als beeld worden opgevat voor het streven van elk mens naar iets hoger of voor een verlangen naar eenheid. De onderafdeling, waarin dit gedicht staat, heet niet voor niets ‘De vermommingen van de levensdrift’. Bruegels Icarus is voor Verwey een embleem van de ‘levensdrift’. Dat blijkt ook uit de niet meer quasi tot Icarus gerichte slotstrofe.

Toch zijn er een paar merkwaardigheden. Allereerst de opmerking over de vogel, die naast de visser op een tak zit en die zou uitkijken naar ‘mooglijk aandeel in de vinnige buit’. Verwey lijkt zich er hier niet van bewust dat deze vogel de patrijs is waarover ook Ovidius spreekt:

Een snaterend patrys ziet neêr uit eike takken
[...]
En klapt de pennen styf op een, en melt met zang
Zyn blyschap, om dien rou des vaders droef en bang.

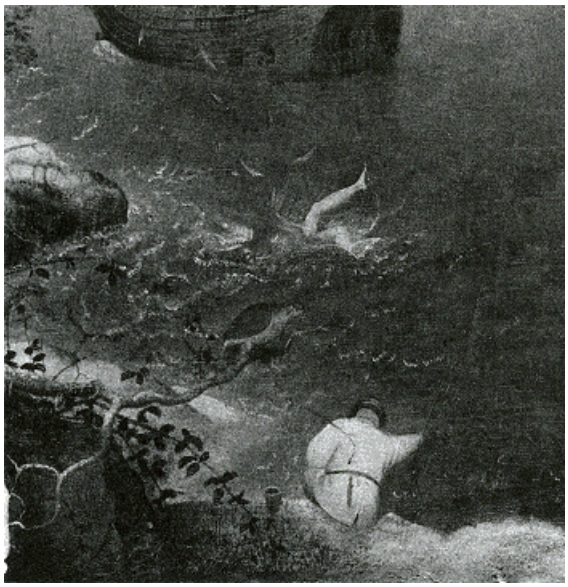
De patrijs is niet zo maar een vogel, maar ‘een knaep in een patrys herboren’. Ovidius vertelt dat Daedalus toen hij nog in Athene verbleef, uit ijverzucht zijn neefje Talus, later Perdix (patrijs) genoemd, van de Acropolis stootte, aangezien Talus hem als uitvinder dreigde te overtreffen. Pallas Athene veranderde Talus toen op het laatste nippertje in een patrijs, waardoor althans deze val geen noodlottige afloop had. De ‘vogel’, zoals Verwey de patrijs noemt, heeft dus, vanuit de mythe gezien, een bijzondere betekenis: het is de gemetamorfoseerde Talus, die er hier getuige van is dat de goden recht doen, en in een tweede val, die de zijne doubleert en wreekt, Daedalus straffen.

Het heeft er alle schijn van dat Verwey deze finesse van de mythe niet paraat had.

Een andere mogelijkheid is dat hij, voor het betrekkelijk eenvoudige beeld in taal dat hij van Icarus' val wilde geven, deze complicatie vanuit Ovidius niet nodig achtte. Ook de patrijs zag hij hier dan liever als een ‘vogel’ die, evenals de landman, de visser en de zeelui, geen acht slaat op het gebeuren.

Misschien gestimuleerd door kunsthistorische lectuur, maar wellicht ook uit eigen verbeelding, suggereert Verwey dat de herder toch enig vermoeden kan hebben van het ongeval. Diens leunend omhoogkijken heeft in de commentaren op *De val van Icarus* tot de veronderstelling geleid dat aanvankelijk Daedalus nog hoog in de lucht zou hebben gezweefd. Er is een kopie van het schilderij bekend waarop inderdaad een tweede gevleugelde figuur in het blikveld van de herder vliegt.

Getrouwe beschrijving en voor de hand liggende interpretatie dus. Maar op één punt toch in het geheel niet. De strofe:



Pieter Brueghel de Oude. Detail van *Landschap met de val van Icarus* (circa 1558). Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brussel.

Alleen de meeuwen zwermend om u heen
Merken 't verdwijnen van uw witte been.

is in strijd met het schilderij. Denkelijk heeft Verwey over een niet al te beste reproduktie beschikt, want wat hij ‘meeuwen’ noemt zijn bij nadere beschouwing heel gewoon de losse veren van Icarus' kapotte vleugels, die hem achterna dwarrelen.

Het komt bij schilderij-gedichten wel vaker voor dat een vergelijking van de tekst met het doek fouten oplevert. Zo beschreef Jan Kuijper in *De Revisor* V/5 de tafel op een schilderij van Annemarie Fischer, dat er nota bene naast werd gereproduceerd, als wit, terwijl hij voor iedereen zichtbaar zwart, althans donker, is. Dergelijke vrijheden zijn, lijkt me, niet aan te voeren als bezwaar tegen het gedicht. Kuijper vond in zijn tekst wit nodig, hoewel het doek zwart laat zien. Meer valt er niet over te zeggen.

In ‘Schilderij’ uit *Al die mooie beloften* - een reeks gedichten ook voorgepubliceerd in *De Revisor*, mét reproduktie van De Braekeleers *Het Teniersplein te Antwerpen* - doet Kopland het voorkomen alsof het plein waar de vrouw voor het raam naar kijkt volstrekt verlaten is. De vrouw kijkt ‘alsof daar ooit iets zou / gaan bewegen, er ooit nog een bewoner / van deze uitgebloeide stad uit een steeg / zou komen’. Maar wie het schilderij goed bekijkt ziet dat er wel degelijk iemand op het plein aanwezig is, een vrouw namelijk die voor een etalage staat. De werkelijkheid van Koplands gedicht wordt niet fout en zijn weergave van De Braekeleer zou ik niet oninteger durven noemen, nu daar op dat overigens verlaten plein toch een vrouw blijkt te staan. Gedichten die schilderijen als onderwerp hebben zijn gedichten, geen wetenschappelijke beschrijvingen.

Dit alles neemt niet weg dat Verweys ‘meeuwen’ degene die Bruegels schilderij kent natuurlijk wel een beetje storen. Dat doen ook de ‘haviksogen’ van Pé Hawinkels. In zijn gedicht ‘De val van Icarus’, het achtste uit de bundel *Bosch & Bruegel* (1968), die geheel met schilderij-gedichten is gevuld, veronachtzaamt Hawinkels ook de geschiedenis van Talus en determineert hij de patrijs als een havik. Ook Hawinkels maakt tot essentie van het schilderij dat Icarus' val niet gezien wordt:

De val van Icarus

Hoe staat 't met de boerenstand?
'De boeren', zo zegt men, 'ploegen voort', -
daar zit iets in. De boer kijkt naar de
akker, zo bleek als 'n kwal, die hij kerft & omlegt in repen;
wat zou hij anders? Kijken boeren vooruit,
dan zien zij de kont van hun knol, en verder
niets. Maar wie hiermee op hen is uitgekeken,
heeft 't mis: met onbeholpen gratie
spitst de boer zijn tred. Hij wil zijn aarde
niet meer dan nodig pijn doen, hij
is tevreden, want zijn blikveld is gevuld.

Hoe staan de herders in 't veld?
De kudde, die houdt de hond in 't oog,
dat is bekend. Zwarte schapen, brave schapen,
alles lebbert aan de chlorophyle adem van de aarde,
en, mythologische paradepaardjes dat ze zijn laten de schapen
de herder over aan zijn historische bestemming.
Tijd heeft hij in overvloed: zijn taak wordt staren,
uren oog aan oog staan met uitgerekend
't meest nietszeggend segment van 't beslagen azuur
der hemelen. Zijn vermoedens zijn onzakelijk; maar hij heeft
ook geen emplooi voor groter zakelijkheid dan z 'n hond.

En de zeevaart? Joho, op volle zeilen scheert,
klapwiekt ieder schip zijn steven achterna. Speels in schijn
klauteren mannen als jongens 't want en het kraaiennest in, 't geldt
de koers te bestendigen naar de uit ivoor gesneden stad,
die als op uitgestoken tong vrolijk inviterend in de mond
van 's avonds lokt Eerst zullen de schepen, de veulens
nog dartelen en stoeien voordat ze
de zoele stal van haven & nachtrust erkennen,
en, nahijgend nog van de dolle avances
van de late bries, zich neerleggen bij hun adem,
die stil & langzaam liggen gaat.

Wie dan derden heeft er oog
voor die blanke beentjes van de enkeling
die net op dit uur in vredestijd pardoes in 't water valt?

Overal in 't rond worden de officiële schaduwlopers uitgerold,
verbeidt men de avond; en hoewel men vlak
bij zijn val de scherpste ogen van dit universum weet
- haviksogen, vissersogen - bestaat er gerechte twijfel
of er van de schemertafel 'n kruimel aandacht tuimelt
voor zijn duik in de dood. Of is de zon tegenwoordig
een oog, een gele, elementaire iris, welks onder
drijft in een bad van de zuiverste traan?

Volgens Hawinkels heeft op het schilderij zelf niemand oog voor de val, alleen ‘derden’ zien ‘die blanke beentjes van de enkeling’. Die derden zijn wij, toeschouwers van het schilderij dat Hawinkels hier in poëzie interpreteert. Ook Verwey betrok ons al bij het tafereel door zo wijzend ‘ginds’ te schrijven in de regel: ‘De wind waait ginds fregat de zeilen bol’.

Boeiend aan Hawinkels' gedicht is het slot, waar de zon als een mogelijke, allesoverziende en alles betreurende getuige wordt gezien. (De zon op Bruegels schilderij is een probleem: de meeste commentatoren zijn het erover eens dat die zon ondergaat, maar hoe is dit te rijmen met Icarus' val? Heeft Icarus er soms uren over gedaan om daar terecht te komen waar wij hem nu zien verdwijnen?)

Het beeld waar Hawinkels mee besluit is zonder meer nieuw. Hij vraagt zich af of de zon, die tenslotte Icarus' val veroorzaakte, misschien terzelfder tijd huilt om zijn dood. De zee waarin Icarus doodvalt is dan op een paradoxale manier óók een bewijs van deernis dat de ‘elementaire iris’ heeft met het menselijk lijden. De zon die zo sterk de stemming bepaalt op Bruegels doek wordt bij Hawinkels een oog dat, niet onbewogen, de wereld aanziet. Doordat er zo ironisch staat: ‘tegenwoordig’, lees ik dat met deze elementaire aandacht van de zon het overigens onopgemerkte lijden van de enkeling niet gelenigd is. De vraag die Hawinkels stelt versterkt eigenlijk de mededeling die Bruegels schilderij en zijn gedicht doen: dat de val niet gezien is, dat het onopgemerkt is gebleven.

Al eerder dan Hawinkels, in 1939, schreef W.H. Auden een gedicht op *De val van Icarus*. Hij noemde het ‘Musée des Beaux-Arts’. Het is in de vertaling van Jan Emmens in Nederland nogal bekend geworden, vandaar dat ik het gedicht voor deze gelegenheid tot onze literatuur reken. Het is te vinden in *Een hond van Pavlov* (1969). Emmens, zelf kunsthistoricus, vertaalde het niet voor niets. Op een, hem wel toevertrouwde, indirecte wijze - door een gedicht te vertalen dat was geschreven naar aanleiding van een schilderij

dat zich baseerde op een mythe - voegde hij iets toe aan zijn eigen oeuvre. Zo'n werkwijze vertoont wel enige gelijkenis met de receptie van een schilderij in poëzie: vertalen is ook overbrengen, alleen niet van beeld naar taal, maar van taal naar andere taal.

W.H. Auden: Musée des Beaux-Arts

Wat het lijden betreft, waren zij feilloos,
de oude meesters, zij begrepen volkomen
de menselijke staat, hoe het plaats vindt
terwijl een ander eet, een raam openzet, of alleen maar
domweg voorbijloopt,
hoe, wanneer oudere mensen met eerbied en hartstocht
de miraculeuze geboorte verbeiden,
er altijd kinderen zijn die, aan het schaatsen
op een vijver aan de rand van het bos,
daar nu juist niet bepaald op staan te wachten.
Zij verloren nooit uit het oog dat het gruwelijk
lot van een martelaar, hoe dan ook,
voltrokken wordt in een uithoek, een onaanzienlijke plaats,
waar honden hun honderig leven leiden en het paard van de beul
zijn onschuldig achterste schurkt aan een boom.

Op Breughel's Icarus *bijvoorbeeld keert alles zich op zijn dode gemak*
af van de ramp, de ploeger zou
de plons kunnen hebben gehoord, de verzaakte schreeuw, maar voor hem
is het een mislukking van geen enkel belang, de zon schijnt
zoals hij dat moest doen, op de witte benen die bijna
in het groene water verdwenen zijn,
het kostbare, kwetsbare schip, dat toch wel iets
merkwaardigs zal hebben gezien: een jongen
die viel uit de hemel,
moest ergens op tijd zijn en zeilt rustig voort.

Auden/Emmens beschouwt de val en de wijze waarop Bruegel die heeft uitgebeeld als exemplarisch voor hoe ‘de oude meesters’ ‘de menselijke staat’ begrijpen. Het lijden van een enkeling, ‘hoe het plaats vindt’, verstoort de grote gang van zaken niet, het wordt ‘voltrokken [...] in een uithoek’. Tot zover sluit Audens visie aan bij de gebruikelijke, al gaat zijn gedicht in de eerste strofe over de schilders en hun kennelijke opvatting over het lijden.

De tweede strofe is een interpreterende beschrijving van *De val van Icarus* en curieus genoeg veronderstelt Auden, als eerste, dat het heel wel mogelijk is dat de ploeger Icarus' val heeft opgemerkt, maar dat hij zich ervan heeft afgekeerd. Ook het schip, meent hij, zal ‘toch wel’ iets merkwaardigs hebben gezien, maar het ‘zeilt rustig voort’. Auden wantrouwt Bruegels voorstelling in zoverre hij niet gelooft dat de boer geen ogen in zijn rug heeft. Wie zich afwendt van ‘de ramp’ doet dat bewust want in de overtuiging dat het ‘van geen enkel belang’ is wat daar gebeurt.

Wie gestuurd door Audens woorden naar het schilderij kijkt, ziet een ander schilderij dan wie zich door Verwey of Hawinkels laat leiden. De mogelijkheid van een actieve berusting in hoe het nu eenmaal gaat, was in de poëtische verwerking van het doek nog niet geopperd. We zullen zien dat deze opvatting van Auden invloed uitoefent op latere *Icarus*-gedichten.

Het netwerk van betrekkingen waarin zich een gedicht bevindt dat is geschreven op een bekend schilderij als dit van Bruegel is heel complex. Er kunnen niet alleen verfijnde toespelingen optreden op Ovidius' tekst, of interpretaties daarvan, er kan gebruik zijn gemaakt van kunsthistorische lectuur over het schilderij, of van kennis van Bruegels oeuvre en tijd, er kan ook gewedijverd worden met reeds bestaande poëtische verwerkingen van het schilderij. Daarom is het van belang beeldgedichten chronologisch te analyseren; de invloed die zij, eventueel, hebben uitgeoefend, valt dan gemakkelijker in het oog.

Uit het gedicht van Jan Kal over Bruegels *Icarus*, opgenomen in *Fietsen op de Mont Ventoux* en geschreven in 1971, blijkt dat hij zich in secundaire literatuur over het schilderij heeft verdiept.

De val van Icarus

Dit landschap wordt ontvouwd voor onze ogen:
een schip vaart weg, geen man is overboord,
de plons van Icarus wordt niet gehoord
en Daedalus is uit de lijst gevlogen.

De boer is op z'n zondags en ploegt voort,
de visser zit naar voren toe gebogen,
de herder heeft z'n schaapjes op het droge,
zijn hond zit vast aan een tweedubbel koord.

Merkwaardig dat de ondergaande zon
de was tussen de veren smelten kon,
dat de patrijs niet klapwiekt met zijn vleugels.

Er ligt een lijk onder het struikgewas.
Vier eeuwen na zijn dood zag men het pas,
als in Blow Up*, maar op z'n Boeren-Brueghels*.

De observaties die Kal doet vinden allemaal hun oorsprong in kunsthistorische verhandelingen over het schilderij. Expliciet wordt dat in de laatste strofe. De ontdekking van Bruegel-kenner De Tolnay dat er een dode man onder de struiken ligt, kom vier eeuwen na zijn dood. Dat klopt wel ongeveer, want *De val van Icarus* wordt meestal op circa 1560 gedateerd, en De Tolnay zag het lijk in 1934 liggen. Sindsdien is het in de *Icarus*-interpretatie een rol gaan spelen en wel in verband met het spreekwoord: geen ploeg staat stil voor een man die sterft. Dit spreekwoord is van toepassing op Icarus' val, waar de ploeger zich niet aan stoort, maar het lijk in de struiken versterkt die spreekwoordelijke interpretatie nog. Op het land is hij de dubbelganger van Icarus, vier eeuwen onopgemerkt gebleven, maar even dood.

Kal is er zich, in tegenstelling tot Verwey en Hawinkels, van bewust dat de patrijs meespeelt in het drama. Zijn verwondering over het feit dat de vogel niet klapwiekt, kan pas ontstaan zijn na lezing van Ovidius. Wie deze kennis niet met hem deelt, begrijpt de passage dan ook niet.

Ik heb overigens het vermoeden dat Kal, behalve natuurlijk door Bruegels doek zelf, zich heeft laten inspireren door het tweede deel van *Het menselijk lichaam* (1961) van J.H. van den Berg. Dat boek begint met een uitvoerige uiteenzetting over *De val van Icarus*, die is bedoeld als inleiding tot verdere metabletische overpeinzingen van Van den Berg. Wat men ook over deze curieuze geleerde mag denken, zijn beschouwing over Bruegels *Icarus* is bepaald stimulerend te noemen. Kal heeft er profijt van gehad: de Daedalus-problematiek heeft hij bij Van den Berg kunnen lezen, evenals de zondagse kledij van de boer, het tweedubbele koord van de hond, het vraagstuk van de ondergaande zon, de stilzittende patrijs en het lijk in de struiken.

Hiermee wil ik niet zeggen dat Kals sonnet niet goed zou zijn, integendeel. Zijn werkwijze illustreert dat gedichten die door de keuze van hun onderwerp een beroep doen op specifieke kennis - en dat

is hier het geval - die kennis ergens vandaan halen. Aan een beeldgedicht gaat, kortom, niet zelden enige documentatie vooraf.

Kals toespeling op de film *Blow Up* van Antonioni, die evenals het boek van Van den Berg rond de tijd dat hij zijn sonnet schreef een grote reputatie genoot, vraagt om enige uitleg.

In *Blow Up* moet de uitvergroting van een fotofragment uitwijzen of er een man met een pistool in het gebladerte verborgen staat. De vraag naar verbeelding en werkelijkheid - is de moord wel of niet gepleegd? - kan dunkt me moeilijk in Bruegels geval gesteld worden, dus veel meer dan een verwijzing naar het uitvergroten en de sfeer van moord kan ik er niet in lezen.

Kal is de eerste in het corpus *Icarus*-gedichten die het lijk in zijn tekst verwerkt. Willy Spillebeen is de eerste die zijn voordeel doet met het spreekwoord waarmee Bruegels ploeger in verband is gebracht. Zijn gedicht, in *Yang* 53/54, 1974, begint ermee:

Geen ploeg staat stil
voor een mens die sterft.
Al snuift het paard
de pulpen geur
van aardappelloof en grond.
Al staart de man
soms vragend om
een vogel volgend
die naar zee vliegt.
Hij heeft geen spiegel
bij de hand
maar hij wéét het wel
onder zijn vel
staat de doodskop kil.
Het paard in gerinkel
van bellen stapt voort
en de man gaat weerbarstig
achterna
- moeders gezicht
was verschrikkelijk wit
als licht in water -
Maar dra bestaan licht
en water niet meer.
Ik kijk blind en omvat
met vingers van brandhout

het houten handvat.
Ju mijn paard.

Spillebeen concentreert zich op de boer. Dat is een mogelijkheid bij dit soort gedichten. Geen dichter hoeft zich verplicht te voelen het hele tableau in taal te representeren, ook een onderdeel of één enkel personage uit vele kan de stof leveren voor een gedicht. In de hier behandelde *Icarus*-gedichten is dat nog niet opvallend aan de hand geweest, al deed Hawinkels bij voorbeeld méér recht aan het totaalbeeld dan Auden, maar in het genre beeldgedicht is zo'n beperking heel gewoon. Kemp dichtte zelfs alleen maar over de kleur rood van de jurk van Rembrandts joodse bruidje.

Spillebeen maakt de boer tot centrale figuur, eventjes gecontamineerd met de naar boven starende herder. De boer 'wéét het wel', namelijk dat hij sterven moet; daar heeft hij geen spiegel voor nodig, ook niet om mee over zijn rug te kijken naar hoe Icarus jammerlijk verdrinkt. Hij heeft een innerlijk beeld van een vergelijkbare val - het sterven van zijn moeder - en dat zegt hem genoeg over zijn eigen toekomstig lot.

Aanvankelijk wordt de boer in de derde persoon beschreven, maar in de laatste vier regels is er plotseling een eerste persoon. Daardoor wordt het een gedicht dat handelt over ieders doodsangst. Dichter en lezer - 'ik' - zijn het schilderij in gestapt en slaan nu zelf de hand aan de ploeg.

Deze persoonlijke betrokkenheid bij het afgebeelde, althans de invoering van een 'ik', met wie we ons identificeren, verandert zelfs het spreekwoord: 'een mens die sterft' hoeft niet alleen te verwijzen naar Icarus, maar kan ook slaan op de boer zelf, en bij uitbreiding op 'ik'.

De merkwaardige manier waarop de boer over zijn land loopt - 'hij trippelt de aarde van zich af' meent Van den Berg - is ook Hawinkels al opgevallen, maar Spillebeen leest er voor het eerst iets van angst in. De val van Icarus mag hij dan de rug hebben toegekeerd, deze boer voelt hoe hijzelf als Icarus aan het vallen is.

In 1979 was Bruegels schilderij het onderwerp van een muziektheaterproduktie, *De val van Icarus* genaamd. Judith Herzberg schreef de tekst voor deze kleine opera, Henk van der Meulen maakte de muziek. Drie gedichten, die in verband gelezen moeten worden met Bruegel, zijn daarna opgenomen in haar bundel *Botshol* (1980): 'De boer', 'De visser' en 'De zeeman'. Het zijn alle drie ik-gedichten, dus ze staan ver af van Verweys beeldbeschrijvende aanpak.

Duidelijker nog dan Spillebeen deed, geeft Herzberg aan de figuren op het schilderij een stem. Ze spreken uit in welke relatie ze staan tot het gebeuren van Icarus' val. De visser is iemand die moedwillig zijn blikveld beperkt in de wetenschap dat daarmee zijn gemoedsrust het meest gediend is. Hij merkt Icarus' ongeval alleen op als 'ring van één of ander verre dompeling' en verbindt daaraan de conclusie:

> *Wat kan ik beter doen dan niets,*
> *dan niet bewegen. Zelfs het geringste*
> *opslaan van een oog haalt onherstelbaar*
> *overhoop en brengt teweeg en brengt teweeg.*

De indruk, door geen dichter bestreden, dat Bruegels schilderij laat zien hoe niets en niemand in de wereld participeert in Icarus' val, die indruk wordt via Audens veronderstelling dat de personages op het doek 'toch wel' weet hebben van de ramp en Spillebeens inzoomen op die ene boer, bij Herzberg pas werkelijk tot een psychologische realiteit. In haar gedichten is van een 'val van Icarus' alleen nog indirect en als beeld sprake. Het is een 'verre dompeling' of, zoals in 'De boer': 'deze val, van wat?' De val van Icarus krijgt een vrije interpretatie en wordt ongeveer alles wat er aan ergs kan gebeuren en waarbij de vraag rijst van afzijdigheid of deelname.

Van de drie - visser, boer en zeeman - is de zeeman het minst betrokken bij de val. Het gedicht dat hij uitspreekt gaat eigenlijk helemaal niet over Icarus, zijn val komt er niet in voor, zelfs niet verborgen, en we moeten aannemen dat Herzberg hem door middel van deze tekst geheel heeft losgeschreven uit de gebeurtenis waar hij toch door Bruegels schilderij deel van uitmaakt. De zeeman is de volstrekt afzijdige, want hij heeft eenvoudig geen weet van wat is voorgevallen. Merkwaardig, hoe het gedicht 'De zeeman', nu het wordt aangeboden als onderdeel van de muziektheaterproduktie *De val van Icarus*, een context krijgt die er een heel speciale betekenis aan geeft. Een van die kleine en weinig individuele figuurtjes bij Bruegel, in het want van zijn wegzeilend schip, krijgt de gelegenheid om duidelijk te maken dat hij zich niet in één beeld voelt opgenomen met deze val. De boer wel:

De boer

Het ergste is als alles blijft zoals het is.
Ik wil en kan niet ingrijpen ik wil
naar huis, de koeien melken, eten
en vergeten wat ik zag. Het ergste is
dat dit tumult, als op een schilderij -
dat deze val, van wat?
van nacht nu bijna al
mij in één houding vat.
Mijn ploeg loopt vast,
het blijft mij bij
ik schud het nooit meer af.
Het ergste is als zelfs vergaan
al stilgeschilderd is.

De boer is zich van bewust dat hij geschilderd is. Dat is niet alleen maar een geestigheid, een onderonsje met het schilderij naar aanleiding waarvan dit gedicht ten slotte geschreven is, maar het is de

Pieter Brueghel de Oude. Detail van *Landschap met de val van Icarus* (circa 1558). Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brussel.

veelzeggende uitdrukking van zijn gevoelens. Hij is getuige geweest van iets verschrikkelijks, en heeft gevoeld en geweten dat hij daar niets aan kan doen. Van dat ogenblik af leeft hij, ‘als op een schilderij’, met ‘deze val’. De boer keert er zijn rug naar toe, maar hij blijft, al meer dan vier eeuwen, verbonden met een ervaring die hij liever van zich af zou schudden. De val bepaalt zijn bestaan, dat wat hij niet kan vergeten blijft hem altijd bij en Bruegels schilderij is daar, voor toeschouwers, de mooiste uitbeelding van. Deze boer, daar ploegend in het landschap naast de zee waarin Icarus valt, raakt hier nooit meer vandaan. Hij staat stil, zijn leven is verstoord door een gebeurtenis die hij, al heeft hij zich ervan afgewend, voor altijd met zich meedraagt.

‘De boer’ is niet in de laatste plaats hierom zo 'n geslaagd beeldgedicht, omdat het voor zijn eigen thematiek gebruik maakt van het feit dat een schilderij - en niet de werkelijkheid - het onderwerp ervan is. De beste gedichten over schilderijen veronachtzamen dat schilderkunstige aspect niet, maar gebruiken het juist. Roerloosheid, vereeuwiging, sprakeloosheid - het zijn sensaties die voortkomen uit de eigen aard van het geschilderde beeld en die van nut kunnen zijn voor een dichter, die van verf taal wil maken.

Herzbergs boer spreekt vanaf een schilderij, in termen van dat schilderij. De oude wens van een ‘sprekend beeld’, die talloze gedichten in het leven heeft geroepen waarin geschilderde personages het woord krijgen, is hier op een heel bijzondere manier vervuld. Want niet alleen kan de boer spreken, hij maakt ons bovendien duidelijk dat hij van verf is.

1982

Tot onze vazen breken
Gedichten over vazen

Als Keats in zijn ‘Ode on a Grecian urn’ de voorstelling beschrijft die hij op de marmeren vaas aantreft, legt hij er de nadruk op dat niets beweegt. De ‘flowery tale’ van de vaas is een verhaal waarin de tijd stilstaat. De fluitspeler speelt, maar het geluid van zijn fluit is niet hoorbaar, niet voor het gewone gehoor tenminste. De fluitist kan niet ophouden met spelen en de boom waar hij onder zit wordt nooit kaal. Het is, op Keats' vaas, voor altijd lente.

> *Ah, happy happy boughs! that cannot shed*
> *Your leaves, nor ever bid the spring adieu.*

De woorden ‘for ever’ keren dikwijls terug in het gedicht en drukken de ervaring uit van stilstand en tijdloosheid, een gelukservaring waaraan Keats vergaande artistieke consequenties verbond. Speels prijst hij het eeuwigdurend moment van de voorstelling op de vaas als hij zegt dat de minnaar nooit zijn geliefde zal kunnen kussen hoe dicht hij ook bij haar is, maar dat hij daar niet om moet treuren want zijn beloning is dat zij nooit zal verwelken: ‘For ever wilt thou love, and she be fair!’

Keats noemt in het begin van zijn ode de vaas een ‘bride of quietness’, een ‘foster-child of silence and slow time’, en door de hele tekst heen stipuleert hij dat de marmeren, onbeweeglijke wereld van de vaas ook een zwijgende wereld is. In de laatste strofe richt hij zich nog eens tot de vaas als geheel en dan blijkt de ‘silent form’ toch een uitspraak te kunnen doen. Door bemiddeling van Keats' aandachtige beschouwing krijgt het marmer stem en spreekt het de bekende woorden: ‘Beauty is truth, truth beauty’.

Dat de vaas hier spreekt is te verklaren uit de toenmalige discussie over de verhouding tussen de literaire en de beeldende kunst. Zo werd het schilderij wel opgevat als een zwijgend gedicht, terwijl het gedicht werd gezien als een sprekend schilderij. Het zwijgende tafereel op het marmer moet dus, hoewel het een verhaal vertelt ‘more sweetly than our rhyme’, in poëzie tot spreken worden ge-

bracht. Dat doet Keats ook en hij kan zich daarbij geruggesteund gevoeld hebben door de vele beschilderde vazen uit de Oudheid die zijn voorzien van een inscriptie.

In het algemeen geldt trouwens dat gedichten die zijn geïnspireerd op beeldende kunst de bedoeling hebben een stilstaande, zwijgende wereld in beweging en tot spreken te brengen. De ode van Keats bewijst dat het gedicht erbij wint als het paradoxale van deze poging is verwerkt in de tekst.

Daarom begint Vestdijk zijn reeks gedichten 'De schuttersmaaltijd' -in *Gestelsche liederen* - met ironische verbazing:

> *Hoe is het moog'lijk met elkaar te praten*
> *Zónder te praten, met geverfde mond?*
> *Een fluisterronde gaat hier in het rond,*
> *Onhoorbaar, geheimzinnig en verwaten*.

'Dit is de eeuwigheid' concludeert hij dan ook, maar in het laatste sonnet van de reeks van dertig blijkt dat het schilderij nog aardig lijdt onder het regime van de tijd: 'De verf schilfert eraf'. Ook geschilderde schutters zijn niet onvergankelijk, ze leven op het doek weliswaar een paar eeuwen langer dan de schutters die voor hen model hebben gestaan, maar:

> *Met mes en nagel kan men hen verminken*.
> *Steeds doffer zal hun tafelzilver blinken*.

Deze relativering van het duurzame van de kunst treedt in Vestdijks schilderij-gedichten vaker op. In zijn sonnet 'Het oude schilderij', uit *Thanatos aan banden*, is het vernis dat Gerard Dou gebruikt er de oorzaak van dat de druiven die hij heeft geschilderd in de loop der eeuwen verkleuren. Waren ze oorspronkelijk blauw en bedekt met 'donz'ge dauw' 'ontbloeid aan het penseel', nu zijn ze bronskleurig geworden door de oxiderende werking van het vernis. Deze overgang van blauw naar geel vat Vestdijk dan op als een beweging van het geschilderde stilleven: ook druiven van verf wacht een 'toekomst'ge dood', alleen op wat langere termijn dan werkelijke druiven.

In Keats' ode wijst niets erop dat de vaas, en dus het tafereel, onderhevig zou kunnen zijn aan slijtage, integendeel, de vaas blijft generatie op generatie zijn boodschap uitspreken dat 'Beauty is truth, truth beauty'.

Toch is Vestdijks inzicht, dat ook kunst geen eeuwig leven is beschoren, juist als het om vazen gaat heel voor de hand liggend. Vazen kunnen breken en de voorstelling die ze met zich meedragen leidt dus een weinig solide bestaan. Het geldt voor alle beeldende kunst - een doek kan scheuren, een beeld stukvallen - maar voor een vaas wel in het bijzonder. Van origine speelt dan ook in het beeldgedicht - waarmee ik poëzie bedoel die een beeldend kunstwerk als uitgangspunt heeft - al of niet uitgesproken een element van conservering mee. In de veronderstelling dat woorden ten slotte minder vergankelijk zijn dan het materiaal waar de beeldende kunsten gebruik van maken zijn veel gedichten over schilderijen, prenten, beeldhouwwerken, en ook over vazen geschreven. Uit behoudzucht.

Tekst kan ervoor zorgen dat het beeld, in woorden althans, bewaard blijft - dat kunnen classici getuigen. Maar ook meer recent zijn gevallen bekend van beeldende kunst die niet meer bestaat, maar nog wel in poëzie. Het gedicht ‘Lucifer’ van Achterberg, bij voorbeeld, is geschreven naar aanleiding van een schilderij van Johfra uit 1944 dat door brand is verwoest.

Uit een paar Nederlandse vaasgedichten die ik hier wil bespreken, blijkt dat verschillende noties die al in Keats' ode voorbeeldig zijn uitgewerkt, terugkomen, en dat ook de brekelijkheid van de vaas tot het typische gedachtengoed behoort van een vaasgedicht.

Dit laatste nog niet bij Aart van der Leeuw, in *Opvluchten* (1922), die wel nauw aansluit bij het ‘for ever’ van Keats, maar de eeuwigdurend stilstaande beweging heel anders interpreteert:

Een vaasbeschildering

Een meisje wiegt en windt zich in den dans
Bij 't kweelen van heur zusters dubbelfluit;
Hun vreugd verwelkt niet, eeuwig bloeit hun krans,
En door geen moeheid wordt die voet gestuit.

Toch droom ik: schonk een god hun plotsling rust,
Na 't klinken van een laatste, schrille noot,
Wellicht, uit wanhoop om hun langen lust,
Zag ik ze snikken in elkanders schoot.

Van der Leeuw onderkent een tragisch aspect aan de vaasbeschil-

dering: hij veronderstelt dat de rusteloze, aldoor durende blijheid van de twee meisjes hunzelf onmenselijk voorkomt. Ze zijn veroordeeld tot vreugde en niets dan vreugde. Hier is een ‘ik’ aan het woord die de vaasbeschildering beschrijft en er een ‘droom’ aan verbindt.

Wie een gedicht over een object van beeldende kunst maakt, kan allerlei points of view kiezen. Sommige gedichten leven zich in de maker in en beschrijven hoe hij tot de schepping van zijn kunstwerk is gekomen. Andere beschrijven het schilderij zo precies mogelijk, of becommentariëren het, of interpreteren het op een onorthodoxe manier. Soms lijkt de verteller van het gedicht bijna afwezig, soms is hij sterk aanwezig. Een van de personages op het doek kan zich richten tot een toeschouwer of tot een van de andere, afgebeelde figuren; het kan ook wat mijmeren in zichzelf. De verteller van het gedicht kan een toeschouwer wijzen op een schilderijvoorstelling, een afgebeeld personage kan worden aangesproken, of het schilderij zelf, of de schilder. De dichter kan van het ene moment dat in de voorstelling is vastgelegd een heel verhaal maken. Er zijn, kortom, veel manieren waarop het beeldgedicht in verhouding kan staan tot zijn aanleiding.

Keats laat de vaas ten slotte spreken, maar het zijn niet de erop afgebeelde ‘marble men and maidens’ die hij het woord geeft, maar het is de vaas-als-geheel. L. Th. Lehmann neemt in de bundel *Het echolood* (1955) een ander standpunt in:

Attisch zwartfigurig

Wij kleine zwarte mannen met puntige paarse baarden,
angstig rondom onze vazen lopend met knieën van brandhout,

weten veel meer van Hellenendom
dan een dromende Duitse drom

uit de vijf en twintigste eeuw na onze geboorte.

Wij weten dat alles gebeuren kan,
al kunnen wij Gorgonen, mino- en centauren doden,
tyran zijn en bang zijn.

Dat doen wij: vloeiende verf gewekt tot star en hoekig leven,
tot onze vazen breken.

Hier spreekt de vaas van meet af aan bij monde van de geschilderde figuren. Het is trouwens niet één vaas die hier spreekt, maar een verzameling vazen van één soort: Attisch zwartfigurig, namelijk. Gezien de ‘paarse’ baarden is zelfs nog nader te bepalen op welk aardewerk hier wordt gedoeld, want maar een korte periode - in de tweede helft van de zesde eeuw v. Chr. - paste men de violet-paarse opschildering toe. Dat klopt ook met Lehmanns eigen datering, halverwege het gedicht.

De figuren op het aardewerk zijn angstig, zeggen ze. Hun cirkelgang op de vazen draagt aan die indruk bij. Hun kennis en inzicht omspant vijfentwintig eeuwen en zij hebben dus zeker recht van spreken als zij zeggen: ‘Wij weten dat alles gebeuren kan.’

In Van der Leeuws gedicht geeft de vaasbeschildering aanleiding tot een persoonlijke ‘droom’. Lehmanns gedicht wordt vanaf de vaas verteld, de figuren spreken. Toch is ook dit een, weliswaar indirecte, manier om zelf iets te zeggen. De monoloog van de kleine zwarte mannen is een geschikte vorm om de indruk die het aardewerk maakt, weer te geven. Zij zeggen wat de beschouwer van hun vazen denkt. De metaforiek van dit alles is duidelijk, hoewel niet eenvoudig te beschrijven. Vooral de slotstrofe doet een beroep op onze neiging tot identificatie met de sprekende figuren. Hun bestaan op de vaas is in allerlei opzichten vergelijkbaar met het onze. Het ‘star en hoekig leven’ dat zij leiden is niet alleen een goed getroffen formulering van het feit dat zij geschilderd zijn, en hoe, maar het geeft ook aan hoe zij zich voelen. Zij weten dat hun leven afhankelijk is van de vaas: breekt die, dan betekent dat hun dood.

Het gedicht van Lehmann wijst niet op een speciale bron. Er is met ‘Attisch zwartfigurig’ een soort aardewerk aangeduid en een nadere precisering van de vazen die Lehmann voor ogen zullen hebben gestaan, lijkt niet zinvol.

Ook de vaas waar Van der Leeuw op doelt is mij niet bekend. Dat is wel jammer want een van de aantrekkelijke kanten van de verwerking van beeldende tot literaire kunst is nu juist dat die twee kunsten in hun onderlinge verhouding gezien kunnen worden.

Naar Keats' bron is ijverig gezocht, maar die ene vaas waar zijn ode op geschreven zou kunnen zijn is niet gevonden en de veronderstelling lijkt gewettigd dat die vaas ook in het geheel niet bestaat. Keats heeft, zoals wel meer voorkomt bij beeldgedichten, zelf een kunstwerk in de verbeelding geschapen, weliswaar op basis van hem bekende vazen en zelfs met gebruikmaking van een fragment

van een fries van het Parthenon en onder invloed van schilderijen van Claude Lorrain.

Het antwoord op de vraag of een beeldgedicht fictief is of niet, dat wil zeggen: geschreven is naar aanleiding van een bedacht of een bestaand kunstwerk, kan bij de waardering van een beeldgedicht, zoals verderop blijkt, een belangrijke rol spelen.

F.L. Bastet heeft zonder twijfel aan Keats gedacht toen hij zijn gedicht ‘Aan een Griekse vaas’ schreef. Het komt voor in zijn poëzie-debuut *Gedichten* (1960):

Aan een Griekse vaas

Oud zijn, en toch nog zoveel glans.
De breuken rimpels van de tijd.
Een stilte na de roes en na de dans,
voorgoed een dieper leven toegewijd.

In deze vaas werd wijn bewaard.
Nog rankt de wingerd om de schouder.
Een vrouw die met een satyr paart
glimlacht, haar wellust wordt niet ouder.

Het eeuwig leven van de mensen
en dan dit korte ogenblik:
ons eigen leven met zijn vrome wensen,
zijn nooit berustend, jagend ik.

Ik teken dit gedicht: een scherf
waarin ik harde lijnen kerf.
Ik stop het in de rulle aarde weg:
een kindergraf waarin ik stilte leg.

Alles begraven zal de tijd,
in zijn goede barmhartigheid.

Op basis van de gegevens in de tweede strofe is het op voorhand niet waarschijnlijk dat deze vaas nader gedetermineerd kan worden. Ik heb voor deze gelegenheid Bastet zelf gevraagd of zijn gedicht is geschreven met het oog op een speciale Griekse vaas. Hij deelde mij bereidwillig mee dat een Chalcidische amfora, uit de zesde eeuw v. Chr., in het bezit van het Rijksmuseum van Oudheden

Meester van de Inscripties. ‘Chalkidische’ amfora (circa 555 v. Chr.). Rijksmuseum van Oudheden, Leiden.

te Leiden, aanleiding was tot het gedicht, maar dat de voorstelling massaler is en minder ver gaat dan de tekst beweert, al is er geen twijfel aan de saterlijke bedoeling.

Bastet varieert het ‘for ever’ van Keats op zijn manier in de woorden ‘haar wellust wordt niet ouder’. Niet alleen dit, ook het feit dat er een eind is gekomen aan het dionysisch gebruik van de vaas, geeft aanleiding tot tijdsbespiegeling. De vaas is oud en wie er aandachtig naar kijkt verruimt zijn eigen tijdelijkheid tot het ‘eeuwig leven van de mensen’.

Het gedicht wordt vergeleken met de vaas. Beide is een langer leven beschoren dan ‘ons eigen leven’, maar blijkens de slotregels toch niet een eeuwig leven. De vaas van Bastet spreekt niet. Wel is hij het onderwerp van het gedicht en er is iets voor te zeggen om de waarheid van de slotregels op te vatten als de waarheid van de vaas. Tenslotte levert het schrijven van een gedicht op juist deze vaas het inzicht op dat de tijd alles bedekken zal. Zo beschouwd is Bastets vaas toch een sprekende vaas, alleen zegt hij iets anders dan die van Keats.

Niet alle vazen zijn stom en pas tot spreken te bewegen als iemand - bij voorkeur een dichter - ze met aandacht beschouwt. Er zijn er genoeg waarop een tekst is aangebracht, die in de mond wordt gelegd van de vaas of van de afbeelding op de vaas. Al in de *Anthologia Palatina* komen zulke gedichten *op* vazen voor. Zo spreekt een kikker, afgebeeld op de bodem van een mengvat, er zijn voldoening over uit dat hij nu niet alleen water, maar water gemengd met wijn drinkt (vertaling D. den Hengst):

> *Een zilveren bron heeft mij, een kikker,*
> *maar nu geen luide blaaskaak meer,*
> *met stromen wijn bespoeld. Hier lig ik*
> *bij nymfen in de gratie, terwijl Lyaeus*
> *mijn vriend is en hun beider stroom mij wast.*
> *Laat trad ik toe tot Bacchus' rijen. Arme mensen*
> *die water drinken in broodnuchtere dronkenschap.*

Een moderne vazenmaker die veel tekst meegaf aan zijn scheppingen is Emile Gallé, volgens Gerrit Komrij de ‘heksenmeester van de glasoven’, ‘misschien wel de grootste vertegenwoordiger van de Franse Art Nouveau’. Gallé voorzag zijn vazen graag van dichtregels uit het werk van door hem bewonderde romantici en symbolisten, zoals Hugo, Musset, Baudelaire, Verlaine en Maeterlinck. De cita-

ten die hij koos gaan een fusie aan met de voorstelling op de vaas - meestal een bloemmotief - waardoor de indruk wordt gewekt dat de vazen spreken, vases parlants zijn geworden.

Op een vaas van Gallé heeft Gerrit Komrij een gedicht gemaakt. Het staat in *Ik heb goddank twee goede longen* (1971):

Op een vaas van Emile Gallé

Zo 'n heel mooie vaas, je
Schrikt ervan. Klaprozen en
Viooltjes rezen op, uit
Een turkooizen voet van
Doffer glas.
Naar boven klom, als om een
Porfieren zuil, 't plantaardig
Schoon.
'Mais, avant toute chose,'
Las je,
'J'aime, au coeur du rocker,
La petite fleur rose,'
Een vers van Gautier.

Dat wil zeggen, alleen roc
En rose staat er nog, want
Je vond enkel een brok-
Stuk terug in het kolenhok.

Het is weinig waarschijnlijk dat dit gedicht betrekking heeft op een werkelijk door Gallé vervaardigde vaas. Met diens glas wordt over het algemeen minder achteloos omgesprongen dan hier gebeurt. Wel zou het een vaas van Gallé *kunnen* zijn, gezien de beschrijving en het citaat uit Gautier, een van de dichters die Gallé voor zijn sprekende vazen gebruikte.

In de poëzie van Gerrit Komrij is 'Op een vaas van Emile Gallé' een uitzonderlijk gedicht: het is het enige dat versregels heeft van een zo ongelijke lengte én ten dele niet rijmt. In de eerste strofe wordt de vaas beschreven als was hij niet gebroken, maar - gelet op de lengte van de versregels en op het rijm, is de vaas hier naar de vorm gebroken. Daarentegen wordt de vaas in de tweede strofe als gebroken beschreven, maar in de perfecte vorm van een rijmend kwatrijn.

Dit behendige spel met vorm en inhoud, die elkaar geraffineerd tegenspreken, wordt nog doorgevoerd in de tekst van Gautier. De ‘petite fleur rose’ bevindt zich ‘au coeur du rocher’ en die tegenstelling tussen zacht en hard blijft op het nippertje in de scherf bewaard. Een ironische trek van het gedicht. Binnen het kwatrijn, dat als een voetstuk gaat dienen voor de formeel gebroken vaas van de eerste strofe, legt het enjambement ‘brok- / Stuk’ naar de vorm uit wat er is gebeurd.

Een merkwaardig geval van verbeelding is dit gedicht. Komrij verzint een mooie vaas van Gallé, beschrijft die vaas als was hij heel en ongebroken, maar doet dat in een verstechnisch gebroken vorm en in de verleden tijd; dan beschrijft hij in de tegenwoordige tijd de scherf van de gebroken vaas, maar in de vorm van een deugdelijk kwatrijn. De vergankelijkheid van de vaas staat bij hem voorop, maar op een ironische manier lijkt de poëzie daar iets aan te kunnen verhelpen.

Komrij speelt met het traditionele vaasgedicht. Waar Keats de schoonheid en de waarheid prees van een niet stuk te krijgen en overigens ook door hem verzonnen vaas, daar reconstrueert Komrij een verbeelde vaas uit een in het kolenhok gevonden scherf. Sterker kan de vergankelijkheid van die ‘heel mooie vaas’ van de verbeelding niet worden uitgedrukt - en ironischer met betrekking tot de poëzie zelf óók niet.

1982

Dit uitzicht op uitzicht op leegte
‘Schilderij’ van Rutger Kopland

1

Vredig lief, maar wat voor een vrede,
het is deze benauwde schemer, deze kamer.
Naast het openstaande raam je silhouet en
ik hier, die je gezicht niet kan zien, ik

die alleen kan proberen te zien wat jij
ziet: deze grijze hemel, dit lege plein
tussen de vervallen huizen, dit stadje
waarin je leefde, ver voor mijn tijd.

Je hand in de vensterbank, je hand
in je schoot, die handen die liggen
alsof ze een brief hebben gekregen,

maar niet hebben opengemaakt,
en dat ook niet zullen doen.

2

Het is nog altijd deze lauwe avond, en jij,
ik kan je gezicht niet zien, je kijkt
van me weg. Om te zien wat jij ziet
kijk ik uit het openstaande raam

naar de lichte, nevelige hemel boven de daken,
de huizen met hun blinde vensters,
en daar beneden het verlaten plein,
kijk ik naar jouw wereld, om

je lege verlangen te zien.

Zoals je hoofd is afgewend, zoals
je handen zijn weggelegd,
zoals je zit alsof je je lichaam
al hebt verlaten.

3

Je kijkt uit het raam naar het lege
plein in de diepte, en ik, ik ben
daar niet. Hier ben ik, achter je,
nooit zien wij elkaar, we kijken altijd

naar buiten, alsof daar ooit iets zou
gaan bewegen, er ooit nog een bewoner
van deze uitgebloeide stad uit een steeg
zou komen, als een kat, en hij

komt niet. We kijken, maar nooit.

Ik zie je rug. Omdat je rug
nog zo jong is, zie ik hoe krom
die is, te stil om iets tegen
te zeggen, te zwak
om iets tegen te doen.

4

Ziek lief, maar wat voor een ziekte, zie
de grijze hemel, de grauwe huizen, het lege
plein, er is niets meer te zien, achter geheimen
is geen brein, geen hart, daar is niemand.

Is dit het moment nadat de liefde wegging
en de dood bij je achterliet, of is dit
het moment voordat de liefde zou komen en
de dood zou brengen, wanneer is het?

Ziek lief, wie ben ik, die dit vraag, meer
dan hij die dit vraagt, deze toeschouwer?

Het is niets meer, dan dit schilderij, dit
uitzicht op uitzicht op leegte, deze
herhaling van vragen, wie
ben je, wie ben je.

Henri de Braekeleer. *De Teniersplaats te Antwerpen* (1876). Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.

Met zijn gedichtenreeks ‘Schilderij’ in *Al die mooie beloften* sluit Rutger Kopland aan bij een al lange traditie van poëzie die zich inspireert op beeldende kunst. In een noot vermeldt hij dat de reeks geschreven is bij *Het Teniersplein te Antwerpen* van Henri de Braekeleer (1840-1888). Dat schilderij stond in de tijdschriftpublikatie - in *De Revisor* V/2 - erbij afgedrukt; dit is niet het geval in de bundel, daar wordt er alleen naar verwezen.

Zo'n verwijzing is heel gebruikelijk bij dit type poëzie. De dichter die poëtisch commentaar levert op een beeldend kunstwerk ziet zijn gedicht niet graag beschouwd als illustratie, vandaar dat hij een indruk van autonomie vestigt door het los van de aanleiding te presenteren. Anderzijds blijkt op allerlei manieren - in de tekst, maar het duidelijkst natuurlijk in de verantwoording in de noot - dat hier op een schilderij gedicht wordt. Als dat schilderij aan iedereen bekend is, zoals met *Jagers in de sneeuw* van Breugel wel het geval zal zijn, dan is een expliciete verwijzing niet eens nodig. Die ontbreekt dan ook in het in de bundel direct op ‘Schilderij’ volgende gedicht *‘Winter van Breughel, die heuvel met jagers’*.

Maar *De Teniersplaats te Antwerpen* - zoals het meestal genoemd wordt - is zeker niet iedereen bekend. Het schilderij hangt in het Antwerpse Museum voor Schone Kunsten en stelt een vrouw voor, gezeten aan een half open raam. Haar linkerhand rust op het vensterkozijn, haar rechterhand ligt in haar schoot. Hoewel we haar van opzij zien, is haar gezicht vrijwel geheel afgewend, omdat zij door het raam naar het verlaten plein kijkt.

Ik besef dat deze beschrijving in geen enkel opzicht een voldoende indruk geeft van het schilderij. Niet dat ik geloof dat bij voorbeeld de curieuze precisie van Emmanuel de Bom een belangrijke bijdrage is tot beter begrip. De Bom zag De Braekeleer vooral als de schilder van Antwerpen, zoals Vermeer de schilder van Delft is, en hij heeft dan ook uitsluitend oog voor het uitzicht. Het schilderij *De Teniersplaats te Antwerpen*, schrijft hij, geeft ‘het gezicht van uit zijn [De Braekeleers] venster weer, met een stuk van de oude gemeenteschool op de Kipdorpvest, daarover een hoek van den porseleinwinkel Dierckx, verder het café op den hoek der Leynsstraat (A la ville de Cologne, bij Everaerts-Vleminckx) en ernaast de caveau (waar de soldaten graag gingen en waar gezongen werd), en, op den achtergrond, de silhouet van de St. Jacobstoren en van die kerk’. Dat is klaarblijkelijk de stadshistorische opwinding die een rechtgeaard Antwerpenaar bij *De Teniersplaats* voelt.

Er wordt in de literatuur over De Braekeleer merkwaardig ge-

noeg nauwelijks een interpretatieprobleem gemaakt van al die zittende, staande, uitkijkende en wachtende mensen die we op zijn doeken aantreffen. Zeker, *De Teniersplaats* is moeilijk denkbaar zonder Vermeer, De Hoogh en Terborgh, zeventiende-eeuwers die, naar bekend is, het motief van het interieur met open raam aan De Braekeleer verschaften. Maar De Braekeleer vatte hun draad toch op een bijzondere manier op.

Het schilderij dateert van 1878. Het is het laatste van een reeks gelijkgestemde doeken. Hierna zal De Braekeleer het penseel zo'n vijf jaar neerleggen waarna hij op een andere manier, met een andere techniek aan een soort tweede periode begint. *De Teniersplaats* draagt er denkelijk de sporen van dat het een afsluiting is, het is een doek zonder perspectief, het is de uitdrukking van een staat van immense vereenzaming. Al eerder had De Braekeleer een vrouw aan een venster geschilderd, het doek heet *De Cathedraal*, maar die vrouw is met iets bezig: ze breit en heeft aandacht voor haar werk, ze legt haar hand niet loom te rusten op het kozijn, ze kijkt niet uit.

Volgens De Bom is *De Teniersplaats* een sterk autobiografisch schilderij. Het raam is het raam van De Braekeleers atelier, hij schilderde zijn eigen uitzicht dat bovendien het uitzicht was op een plek waaraan voor hem talloze jeugdherinneringen waren verbonden.

De vrouw aan het raam zou, in deze opvatting, ten naaste bij De Braekeleer zelf zijn. Deze gedachtengang kan enigszins helpen om de ongewone intensiteit te verklaren van wat per slot een tamelijk traditioneel schilderij had kunnen zijn. De vrouw en het uitzicht staan in een nauwe relatie tot elkaar. Haar gemoedsgesteldheid is uitgedrukt in het uitzicht zoals wij dat zien, en door middel van onze indruk van het uitzicht komen wij iets te weten over haar gemoedsgesteldheid.

Het heeft er veel van weg dat De Braekeleers figuren in laatste instantie de tijd voorbij zien gaan. Hun roerloze aandacht voor stadsdaken, voor verlaten pleinen, voor roestig licht en voor vervallen muren, is contemplatief. Wie daar het scherpzinnigst over heeft geschreven, is Maurice Gilliams, in zijn *Inleiding tot de idee Henri de Braekeleer*. Gilliams is een talentvol bewonderaar van de schilder, hij gaf aan een van zijn boeken zelfs de titel mee van wat wel het hoogtepunt uit De Braekeleers oeuvre wordt genoemd: *De man voor het venster*. Wie overigens Koplands bewerking van ‘A fool on the hill’ heeft gelezen, ‘De dwaas bij het raam’, zou op de gedachte kunnen komen dat voor deze dwaas wel eens De Braekeleers man voor het venster model gestaan kon hebben: ‘De dwaas

bij het raam hij kijkt over de stad / naar de klok van de kerk en de tijd gaat voorbij'.

Gilliams nu karakteriseert De Braekeleer op een manier die de officiële kunsthistorische kritiek zich niet kan veroorloven, maar die wel veel dieper doordringt in het wezen van De Braekeleers werk. Hij zegt: 'De stemming in Henri de Braekeleers interieurs, van zijn stillevens en kleine landschapjes, is de bijzondere, knagende en kwijnende zondagse stemming, die de vereenzaamde geest verbittert en het onbevredigende lichaam tot een last en een vernedering maakt. Immers 's zondags krijgen de gewoonste voorwerpen een speciaal angstige onverzettelijkheid. - Een met krijt beschreven lei, een aarden pijp, een jeneverkruik, een spons, een tafel, een trap: ze zijn in ondoorgrondelijke gepeinzen verzonken. Hij schildert een open deur in een verlaten gang, en, wee mij, de verstoorde heimelijkheid van kamers met open deuren; hij schildert een woonvertrek waarin het licht als schimmel aan de meubels kiemt, de vervelende namiddagrust, door een waterzonnetje verschaald, in een huis waarvan de muren als om een aardbeving te bidden staan. Al wat er aan hout én steen én ijzer, op bepaalde momenten des levens, in de nabijheid van een gevoelig mens bestaat, - het boort hem dwars door de ziel met steriel makende verwatenheid.'

Een dergelijke karakterisering van De Braekeleer zegt meer dan enige stadshistorische, kunsthistorische of biografische beschrijving van *De Teniersplaats*.

Versterkt Gilliams met behulp van een essay onze relatie tot De Braekeleers schilderijen, Kopland doet het in een viertal gedichten ten aanzien van *De Teniersplaats*. Na deze gedichten valt het moeilijk om dat schilderij er nog ooit los van te zien. Dit is een opmerkelijk feit: dat goede poëtische interpretaties van de werkelijkheid en de kunst ons blijven vergezellen.

Wat Kopland kennelijk heeft aangesproken in het schilderij is de situering en houding van de vrouw, die zich in de schaduw opstelt van het uitzicht. Zij zit half afgewend, haar gezicht is niet te zien, en de contour van haar gestalte lijkt alleen geïnterpreteerd te kunnen worden in relatie tot de Teniersplaats.

Zij kijkt eigenlijk naar een schilderij, dat omlijst wordt door haar raam, ongeveer zoals wij kijken naar haar, zoals ze zit binnen de lijst van het schilderij. Wij kijken naar iemand die kijkt naar een uitzicht en wij kijken met haar mee. Dat geeft een gevoel van intimiteit, maar zij zit daar onbeweeglijk op een schilderij en kijkt naar

een stad van honderd jaar geleden en wij staan daar in alle opzichten buiten.

De poëzie die zich op beeldende kunst inspireert heeft vaak als thematiek de behoefte om van kunst werkelijkheid te maken, om het gefixeerde in beweging te krijgen, om wat dood is tot leven te wekken. Rilke zat dagenlang in het Louvre voor een Apollo-tors, een beeld zonder hoofd, zonder armen, en vrijwel zonder benen. In het beroemde sonnet 'Archaïscher Torso Apollos' dat hij aan het beeld wijdde, komt het stuk steen tot leven, het gaat zelfs spreken: 'Du musst dein Leben ändern.' Ook Slauerhoff brengt in zijn gedicht 'Grafbeeld van Nôfrit' het gevoel tot uitdrukking dat een dood beeld tot levend mens kan worden door middel van inlevende beschouwing. Willem van Toorn speelt met dit probleem als hij de dichterlijke macht uittest door op Vermeers *Gezicht op Delft* een meisje te voorschijn te roepen, vanachter een muur, en haar rond te laten lopen over het doek.

Al deze dichters zijn er zich van bewust dat hun gedicht niet over werkelijkheid gaat, maar over kunst, met andere woorden: hun inspanningen zijn gericht tegen fixatie, vereeuwiging en dood.

Kopland stelt zijn ik-figuur duidelijk op *tegenover* het schilderij. Hij laat niet de vrouw spreken, zoals Van Eyck bij voorbeeld deed in 'I lock my door upon myself', waar de bleke vrouw van Khnopff een lange monoloog in de mond wordt gelegd: 'De jonge vrouw spreekt:', en dan volgt het gedicht. Zodoende levert Van Eyck een eenvoudig voorbeeld van de aloude behoefte aan een 'sprekend beeld'.

Kopland respecteert het feit dat de vrouw zich moeilijk laat kennen, want ze zit van ons afgewend: hij laat háár niet mijmeren, maar een toeschouwer. Zoals zij zit, zo zal ze blijven zitten, het gelaat afgekeerd. Om de vraag waar dit gedicht om gaat zo scherp en emotioneel mogelijk te stellen, laat Kopland de ik-toeschouwer de vrouw op het schilderij aanspreken met 'lief'.

De vier gedichten zijn alle vier monologen, vergelijkbaar met de monologen van de G-cyclus. Ze hebben ook een vergelijkbaar resultaat. Zoals in 'G' geconcludeerd wordt dat G een projectie is en 'alleen bestaat door mij', zo slaat in 'Schilderij' de aandacht voor de vrouw ten slotte naar binnen en wordt de vraag aan haar 'wie ben je' identiek aan de vraag 'wie ben ik'.

Het dagboek 'Over het maken van een gedicht' - achter in de bundel opgenomen - resulteert in een gedicht waarin de vraag 'wie ben je' ook nadrukkelijk voorkomt: 'Wie ben je, zeg ik, we heb-

ben / samen een leven al achter de rug en nog moet ik / denken, liefste wie ben je.' Maar in dat gedicht treedt de vrouw handelend op, ze is echt en niet van verf en ze kan dus een antwoord geven, als is het geen antwoord in strikte zin, maar *gedrag*: 'Ze neemt mijn hoofd / in haar handen en strijkt het haar uit mijn gezicht'. Ze geeft de ik een gezicht.

In 'Schilderij' blijft de ik met die vraag zitten, want het gezicht van de vrouw blijft afwezig, zoals in de G-cyclus het gezicht van G eveneens 'zo afwezig' is. Het is getuige de gevarieerde herhaling in de reeks - die een perfecte opvoering van intensiteit kent: vier keer, maar steeds anders, steeds heviger, wordt de vraag die het schilderij stelt poëtisch onderzocht - het is een onbeantwoorde vraag: 'wie / ben je, wie ben je' zijn de slotwoorden.

De vrouw aan het venster wordt in het eerste gedicht van de reeks aangesproken als 'Vredig lief', waarna de aard van die vredigheid overigens direct in twijfel wordt getrokken. In het laatste gedicht wordt ze aangesproken met 'Ziek lief', want intussen is er het vermoeden gerezen van een 'onzichtbare ziekte' waaraan zij zou lijden. Welke precies de aard van die ziekte is, kan geloof ik opgemaakt worden uit hetzelfde gedicht. Het uitzicht, de Teniersplaats zoals De Braekeleer die schilderde, is leeg en verlaten: 'grijze hemel', 'grauwe huizen', het 'lege plein' - en het is aan dat uitzicht dat de vrouw, en samen met haar de ik-beschouwer, zich wagen. Van dat uitzicht is niets meer te verwachten, het ligt daar voor eeuwig zoals het er ligt, 'alsof daar ooit iets / zou gaan bewegen'. 'We kijken, maar nooit', zowel de vrouw als de ik, hier voor het eerst 'We', weten zich oog in oog met de ergst denkbare stilstand.

In zijn slotmonoloog legt de ik een veelzeggend verband. De mededeling 'er is niets meer te zien' wordt direct gevolgd door het nogal programmatisch klinkende: 'achter geheimen / is geen brein, geen hart, daar is niemand'. Het lege verlangen, waarvan eerder in verband met de vrouw sprake was, kan nu geïnterpreteerd worden als een gedesillusioneerd verlangen naar een bezield verband, naar een 'volle' werkelijkheid die toegankelijk is en waarin ze zich bewegen kan. De werkelijkheid van de Teniersplaats kan echter niet meer beleefd worden, want er is iets vreselijks gebeurd: zij zit erbij en ze kijkt ernaar en ze ziet niets, ze ziet dat de Teniersplaats erbij ligt zoals hij erbij ligt, alle betekenis is eruit weggestroomd, de werkelijkheid heeft zich onafhankelijk van haar opgesteld, ze is uit het bezield verband vandaan geraakt waarin ze zich mét haar uitzicht

ooit bevond, en dat is haar eenzaamheid, haar ‘lege verlangen’, en erger nog: haar ‘ziekte’.

Tegelijkertijd - het blijft een dubbelspel, deze reeks - is het natuurlijk de ziekte van de ik. Hij identificeert zich met de vrouw, al kan hij haar niet kennen, en het is die dubbele, getrapte onkenbaarheid (van haar én van de werkelijkheid) die dit gedicht nogal ernstig maakt: ‘dit uitzicht op uitzicht op leegte’. Ik kijkt naar zij die kijkt naar leegte.

De Teniersplaats te Antwerpen, ik zei het al, is een finaal doek. Ik heb in zijn oeuvre niets gezien waarin De Braekeleer meer gebukt ging onder zijn realisme; een verlatener schilderij is moeilijk denkbaar.

De thema's intussen van ‘Schilderij’ - de onbezieldheid van de werkelijkheid, het moeten terugnemen van alle projecties en het vervolgens als problematisch ervaren van de relatie met de ‘wereld’, de ‘ander’ inbegrepen - die thema's zijn het waar het in Koplands poëzie om gaat.

Ze zijn op het relationele vlak al ter sprake gebracht in *Een lege plek om te blijven*: hoe is het mogelijk een relatie te hebben zonder versluierende projecties. Daarover heeft Kopland eens gezegd: ‘Zodra je op een plek bent is hij natuurlijk niet meer leeg. Dat geeft wel het onmogelijke van die positie aan: je kunt nergens zijn zonder er te zijn. Je kunt op een plaats zijn en blijven, maar die plek wordt pas dan weer leeg als je passeert. Tegelijkertijd is het toch een droom, en misschien niet eens alleen maar een droom maar toch ook een werkelijkheid, dat je op een goed moment ergens zó kunt zijn dat je iemand anders alle ruimte geeft en dat je wat dat betreft tegelijkertijd helemaal aanwezig bent en tegelijk ook léég bent. Zo zou je ook graag willen dat de ander was: aanwezig, maar ook op zo'n manier aanwezig dat je die plek voor jezelf hebt. Dat heeft ook sterk te maken met [het eerste gedicht uit *Een lege plek om te blijven*]: het is een plek bij een ander, maar - zegt de kat - het is mijn plek, het is wat dat betreft een lege plek.’

Maar de thema's zijn even klemmend met betrekking tot de wereld, tot straten, huizen, uitzicht. Ook die moeten toegankelijk worden, niet vervaarlijk stilstaan als op een schilderij, maar lege plekken zijn, om te blijven.

Bij De Braekeleer krijgen, naar de woorden van Gilliams, ‘de gewoonste voorwerpen een speciaal angstige onverzettelijkheid’. Dat is het geschilderde equivalent van Koplands conclusie: ‘achter geheimen / is geen brein, geen hart, daar is niemand.’

De vrouw bij het venster en de beschouwer van het schilderij waarop de vrouw bij het venster zit, ze zijn beiden verziekt door de onbeweeglijkheid van het uitzicht, en voelen zich uit de tijd gevallen, onverbonden met een werkelijkheid die het tegendeel is van ‘een lege plek’.

1981

Als ik tekenen kon
Beeldgedichten van Willem van Toorn

1

Een van de gedichten die Willem van Toorn niet heeft herdrukt in zijn verzamelbundel *Herhaalde wandeling* is ‘Prent’ uit *Terug in het dorp*. Het feit dat het gedicht hem kennelijk niet meer zo bevalt, negeer ik nu even, omdat het een vroeg voorbeeld levert van zijn behoefte om waarnemingen uit te drukken in termen van beeldende kunst.

Prent

Onder de zon staan drie bomen.
Het gras wuift naar het pad
waarover een man en een vrouw zijn gekomen.
De vogels zeggen elkaar dat.

De man draagt twee zonnen in zijn bril
en in de vrouw haar haren
is iets warms van aarde
waarover het gras denken wil.

Het pad voelt de schaduwen naderen.
De bomen onder de zon staan stil.

Misschien is het een werkelijkheid die in dit gedicht als een plaatje wordt voorgesteld, misschien is het ook wel de beschrijving van een prent - wie zal het zeggen. Het staat iedereen vrij over de verhouding van ‘werkelijkheid’ tot ‘prent’ het zijne te denken.

Het woord ‘prent’ komt veel in de poëzie van Van Toorn voor. In dezelfde bundel staat het gedicht ‘Reliëfkaart’ - ook al in ongenade gevallen trouwens - dat eindigt met de regels:

Vriend, leg een hand op je oog
en zie het landschap: hoog

is de berg nog, maar diepteloos,
onbewoonbaar: een prent.

Hier wordt door middel van een eenvoudige handgreep de dieptewerking uit het landschap weggehaald, waardoor het zich als een prent voordoet. Curieus is dat er staat dat zo'n prent 'onbewoonbaar' zou zijn, want in volgende bundels zal het juist een motief worden om in zulke ogenschijnlijk onbewoonbare, tot de realiteit van de kunst behorende gebieden geliefde personen te verstoppen of rond te laten lopen.

Het is opvallend hoe vaak Van Toorn de werkelijkheid beschrijft in termen van beeldende kunst, zo opvallend dat we met deze observatie wel de kern van zijn poëzie moeten raken. Het Italiaanse stadje Monteriggioni, gezien door een verrekijker, is 'een even aan de tijd ontsnapte prent / uit de *Riches heures* van de Duc de Berry' en in Egmond aan Zee 'Lopen potloodlijnen onder het zand'. Broek in Waterland zit met 'schuine strepen / van regen [...] vast aan de hemel. / De stad staat verder naar de achterkant: / / grijze rechthoeken met een pen getekend / op nat papier'. Als er twee eenden voorbijvliegen is het 'alsof een draad ze trekt / naar een andere prent'.

Niet alleen wordt de werkelijkheid heel vaak als een prent opgevat, ook het gedicht lijkt pas geslaagd als het een beeld vastlegt, als het om zo te zeggen de werking heeft van een prent. Aangezien dat effect bewerkstelligd moet worden met taal, krijgen we een eigenaardige competitie te lezen tussen de twee zusterkunsten, de literaire en de beeldende. Bij voorbeeld in het in dit opzicht zeer illustratieve gedicht 'Landschap voor een dode meneer'. Daarin probeert Van Toorn, nadat hij heeft verteld wat er met de meneer is gebeurd volgens het krantebericht, 'op dit filmpje van taal' het gebeuren terug te draaien, waardoor de dode meneer weer tot leven kan komen. De wereld moet zo prettig mogelijk voor hem worden ingericht, 'in het beeld' moeten dus komen 'dames met parasols / theedrinkend op het gazon / en strohoedheren zoals / in zijn jeugd hebben bestaan. / Schilder ze desnoods op karton.' Dan verschijnt in het gedicht ook het woord 'prent', dat hier wel de algemene betekenis zal hebben van 'beeld', en daarin komt de dode meneer dan hopelijk weer tot leven.

Het gebruik van beeldende kunst is, zo blijkt uit dit voorbeeld bij Van Toorn, nauw verbonden met motieven als dood en tijd. En omdat alles zich nu eenmaal niet letterlijk in beeld, maar in taal af-

speelt, ligt er ook een direct verband met het dichten of met het gedicht zelf.

Een tweede frappant gedicht in dit opzicht is ‘Twee dochters’ uit *Het landleven*, waarin twee dochters 's ochtends vroeg de laan uil fietsen. Hun langzame verdwijnen wordt nauwkeurig beschreven, in de hoop dat de woorden een beeld oproepen dat stilstaat, hun vertrek verhindert, en hen ten slotte voor het grootste verval, de dood, behoedt:

> *Als ik tekenen kon*
> *zou je hier nu een prent*
> *zien ontstaan waar ze in*
> *bevroren waren*.

Op gezag van de woorden wordt een beeld teweeggebracht, dat de vertrekkende dochters in het hoofd van de lezer oproept iedere keer als hij het gedicht ‘Twee dochters’ leest. En dáár is het Van Toorn om begonnen:

> *Je ziet ze?*
> *Dan mag je dit vers dichtdoen*.
>
> *In jouw hoofd vastgelegd*
> *raken ze even niet weg*.

Het hoeft dan ook niemand te verbazen dat Van Toorn, die dus graag in termen van beeldende kunst visualiseert en die gebruik maakt van de beeldende werking van taal, nogal wat beeldgedichten heeft geschreven.

Het genre is niet uitzonderlijk, wel steeds anders zijn de beweegredenen om poëzie te maken naar aanleiding van schilderijen, tekeningen, beeldhouwwerken van beroemde of onbekende kunstenaars. Wat die beweegreden is kan veelal alleen worden afgeleid uit een interpretatie van de tekst in combinatie met het beeld, tenzij men genoegen wil nemen met zulke vage noties als ‘hij is door dat schilderij getroffen’ of ‘hij voelde met deze schilder verwantschap’.

Aangezien de beeldgedichten het resultaat zijn van een spanning die er bestaat tussen de literaire en de beeldende kunst, zullen ze niet zelden in laatste instantie van poëticale betekenis zijn. Het is me al bij ettelijke dichters opgevallen dat de lectuur van hun beeldgedichten in feite de beste introductie is tot hun thematiek en tot

vermeerdering van kennis leidt omtrent hun opvattingen over de aard en functie van poëzie. Dat geldt ook voor de beeldgedichten van Willem van Toorn.

Een van de elegantste gedichten die hij in het genre heeft gemaakt is ‘Vermeer: Gezicht op Delft’, in *Een kraai bij Siena*. Het gedicht baseert zich op een overbekend doek, het topstuk uit het Mauritshuis, waarover van kunsthistorische zijde al veel is opgemerkt. Vermeer wordt geprezen om zijn licht en zijn zuivere harmonie, en vooral dit stadsgezicht - het enige van zijn hand - is wal dat aangaat een hoogtepunt. Van Gelder spreekt over ‘de afspiegeling van een altijd geldende opperste harmonie’ die Vermeer zijn doeken zou geven. Een dergelijk kunsthistorisch, of ik moet eigenlijk zeggen: subjectief kunstkritisch commentaar, sluit eerder aan bij het gedicht dat Albert Verwey, ruim vijftig jaar voor Van Toorn, aan Vermeers stadsgezicht wijdde. Ik bespreek dat eerst om des te duidelijker uit te laten komen hoe weinig Van Toorn zich in zijn verwerking van het doek gelegen laat liggen aan de algemene opinie over *Gezicht op Delft* en Vermeer.

Delfse Vermeer, ziende naar Delft, zoals hij het zal schilderen

‘Een stad aan de overkant,
Met torens, poorten, daken,
Walschoeiingen en aken,
Wolkschaduw, zonnebrand.

Wij zien van de overzij
Hij voegschrift in haar muren,
Haar koele kleurglazuren,
Haar verte en haar nabij.

Hoe overtreft haar glans
Haar spiegelschijn in 't water! -
Straalt zo de Godsstad later
Tot schijn mijn stad van thans?’

Het vreemdste aan Verweys gedicht is wel het gezichtspunt: zoals de titel aangeeft is het Vermeer die hier sprekend wordt ingevoerd en die onder woorden brengt wat hem treft als hij naar Delft kijkt. De manier waarop Vermeer over Delft spreekt heeft deels trekken van

de manier waarop een museumgids in het Mauritshuis staande voor *Gezicht op Delft* over dat doek zou spreken. Het is voor Verwey natuurlijk alleen maar mogelijk te suggereren hoe Vermeer keek naar Delft voordat hij zijn *Gezicht op Delft* had geschilderd, op grond van precies dat schilderij. Verweys gedicht - in strikte zin geen zogenaamd genetisch, maar een pregenetisch beeldgedicht - beschrijft dus een werkelijkheid in termen van het ons bekende doek.

Intussen levert hij daarmee wel een poëtische interpretatie van *Gezicht op Delft*. Erger nog: hij suggereert door het lyrisch gezichtspunt zelfs dat zijn visie die van Vermeer is geweest. Deze visie nu komt ongeveer overeen met de formulering van Van Gelder: ‘afspiegeling van een altijd geldende opperste harmonie’.

Voor Verwey, de symbolist, heeft Vermeer met zijn doek iets uitgedrukt dat ‘afspiegeling’ is van iets anders: hier wordt het veelgehoorde lied van schijn en wezen, geheel christelijk-platoons, gezongen. Er is het echte Delft, zoals Vermeer het zag voor hij het schilderde, en er is het gespiegelde Delft. De glans waarmee het echte Delft zijn afspiegeling overtreft en die ‘tot schijn’ maakt, roept de veronderstelling op dat ‘later’ op precies dezelfde manier het hemelse Jeruzalem in glans dit aardse Delft zal overtreffen, waardoor de aardse werkelijkheid ten opzichte van de hemelse tot schijn wordt.

Verwey maakt van *Gezicht op Delft* een symbolistisch schilderij, met een verborgen betekenis. Het is allerminst verwonderlijk dat hij dat doet, want zo keek hij niet alleen naar vormen van kunst (wat in zijn conceptie voor de hand ligt), maar ook naar de natuur. Van Toorn, op zijn beurt aangetrokken door het schilderij om er in poëtische zin iets mee te doen, gebruikt het heel anders dan Verwey, maar niet minder kenmerkend.

Hij legt er de nadruk op dat *Gezicht op Delft* een schilderij is, dat het befaamde zonlicht van Vermeer geen echt zonlicht is maar ‘geschilderd’, en dat alles op het doek tergend stil, en bovendien tergend láng stil staat, al meer dan drie eeuwen:

Vermeer: Gezicht op Delft

Ik maak je hierin aanwezig.
Je schaduw kondigt je aan
om een hoek. Boodschappen gedaan
in achterstraatjes. Bevend

raakt geschilderd zonlicht je aan
als je verschijnt op de kade.
Gehoede regenten staan
te wachten op dode schepen.

Ze kijken je na. Joffer. Zeker
laat ik er één bij je slapen
vannacht, als ik je in leven
houd, driehonderd jaar hiervandaan.

De ergernis van de literator ten aanzien van het zwijgzame en stilstaande beeld is al heel oud en heeft pikante en ook hoogst diepzinnige beschouwingen opgeleverd over de relatie tussen en de grenzen van beide zusterkunsten. Zo hekelde Vondel Rembrandt naar aanleiding van diens portret van dominee Cornelis Anslo met de woorden: 'Ay Rembrandt, maal Cornelis stem.' Het beeld is nu eenmaal stom en de tijd staat erin stil. Woorden kunnen daar iets aan doen, meenden al veel dichters, en ook Van Toorn schept in zijn gedicht eenvoudig door het te zeggen een joffer - 'hierin' betekent zowel in het gedicht als op het doek - die hij voor de duur van het gedicht laat bewegen over het schilderij van Vermeer. Dat is niet alleen een geestig volvoerde literaire truc - het getuigt van een groot vertrouwen op de macht der verbeelding, die het mogelijk maakt iemand tot leven te roepen uit een geschilderde wereld van driehonderd jaar terug.

De ene kunst meet zich met de andere, en in dit beeldgedicht wel op bijzonder pregnante wijze, bij alle luchtigheid van formulering. In hoeverre de dichter in staat is zijn belofte na te komen om de joffer een bedgenoot te garanderen, is de vraag. Het blijft een vraag, gezien de slotregels, en het is ook goed dat Van Toorn deze vraag niet beantwoordt, want het past dichters niet om hun hoop op het vers op te geven.

Met het gedicht 'Vermeer: Gezicht op Delft' is een belangrijke aandrift van beeldende-kunstverwerking bij Van Toorn geïllustreerd. Ook in andere gedichten die betrekking hebben op schilderijen of tekeningen honoreert hij het kunst-karakter van het doek of de tekening en ziet hij er een mogelijke bewaarplaats in voor zijn personage. Dat heeft te maken, zoals gezegd, met het feit dat een schilderij iets tijdeloos is, althans de indruk wekt buiten het verloop van de tijd te staan. De indruk van eeuwigheid, die wel aan alle grote kunst wordt toegeschreven, roept als vanzelf de behoefte

op om er het broze, aan verval en dood blootstaande leven in op te bergen, zodat het, net als de twee wegfietsende dochters, niet meer weg kan raken.

In zijn beeldgedichten speelt wat overigens in heel zijn werk van het grootste belang is, namelijk de voortdurende drang de gebruikelijke opvattingen over tijd en plaats als aanvechtbaar te beschouwen. Wie dood is, is niet echt dood, want er kan nog aan hem gedacht worden, er kan nog over hem gedicht worden. Kort en zakelijk gezegd: ‘woorden laten snijpunten in zich toe / van plaats en tijden jaren uit elkaar’. Voor Van Toorn is poëzie een middel ter bestrijding van de gebruikelijke visie op tijd en plaats. In zijn gedicht ‘Perspectief’ is hij op zoek naar een fout in de ruimtewerking; hij veronderstelt dat door ‘onverwachts ergens links af te slaan’ het ‘mechaniek’ te verrassen zou zijn:

> *Door onverwachts ergens links af te slaan*
> *bereik je achterin een dunne laan*
> *een huis waar nog geen dwerg kan binnengaan*.

Ook in het beeldgedicht ‘Paolo Uccello: De slag bij San Romano’ speelt het perspectief een wezenlijke rol. Van Toorn zelf achtte het noodzakelijk om in dit geval een kleine noot bij zijn gedicht te plaatsen, waaruit die perspectivische bijzonderheid van Uccello's schilderij spreekt: ‘Paolo Uccello (Paolo di Dono, 1397-1475), Florentijns schilder die bezeten was van de problemen van het perspectief. Het in dit gedicht bedoelde deel van *De slag bij San Romano* is te zien in het Uffizi-museum in Florence.’

Dit geval roept in het algemeen de vraag op naar de mate van autonomie van het beeldgedicht. Zíjn beeldgedichten wel in staat om los van het beeld te bestaan, of komen ze pas goed tot hun recht als we een reproduktie van het beeld naast de tekst leggen? Kennelijk gaat Van Toorn ervan uit dat zijn Uccello-gedicht gerust los van het schilderij gelezen en begrepen kan worden.

In andere gevallen, zoals van de nog te bespreken Medici-gedichten, plaatste hij weer wel reprodukties bij de tekst. Ook drukte hij enkele keren foto's af naast gedichten die erop betrekking hebben. Of het plaatje nu wel of niet gegeven is - een beeldgedicht doet een beroep op kennis van de lezer. Als het Vermeers *Gezicht op Delft* betreft zal wel iedere lezer van Van Toorns poëzie over die kennis beschikken, maar of ook iedereen zich het beeld van *De slag bij San Romano* voor ogen kan brengen, valt te betwijfelen.

De noot, die Uccello zo uitsluitend als perspectieffanaat typeert, ondervangt dit probleem enigszins, want het gaat Van Toorn uiteindelijk in dit gedicht ook om een perspectivische kwestie: hier roept hij niet iemand uit de gestolde, tijdloze wereld van het doek op, zoals bij Vermeer, maar hij laat er integendeel iemand in verdwijnen, hij schrijft er iemand uit intieme voorzorg in weg. Het doek van Uccello nodigt daar ook bijzonder toe uit, want het handelt technisch gesproken niet over de slag bij San Romano maar over het perspectief. Het is ook hier alweer het schilderkunstige aspect waarop Van Toorn met zijn gedicht nader ingaat, zodat hij in letterlijke zin met de ene kunst ingaat op de andere.

Paolo Uccello: De slag bij San Romano

Gekke Uccello van het perspectief.
De paarden op de voorgrond lijken dood.
De andere leven maar ternauwernood,
als houten speelgoed, rond en hard maar lief.

De strijd lijkt weinig dodelijk, al staan
lansen schuin dreigend door het beeld omhoog.
Soldaten los van wat hen ook bewoog
elkaar in deze ordening dood te slaan.

Een jager doodbedaard op jacht gegaan.
Het roerloos sterven gaat hem nauwelijks aan:
hij heeft andere pijlen op zijn boog.
De hazen komen niet bij hem vandaan.

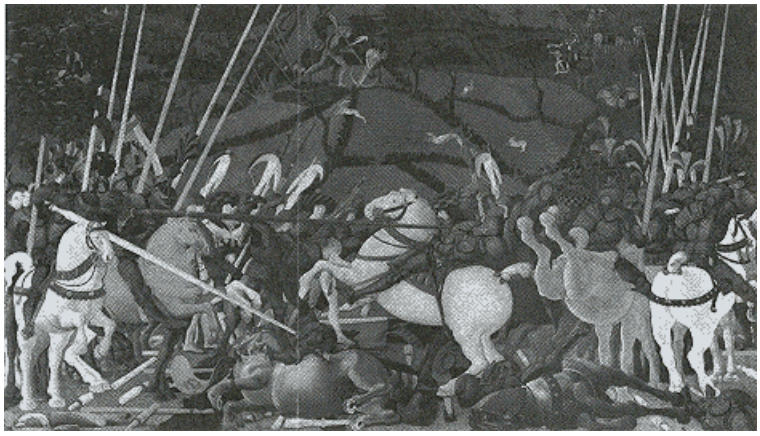
Gestold zal dit geweld de tijd weerstaan.
Ik berg je in de heuvels, achteraan,
verscholen achter hagen voor het oog,
leesbaar voor wie tot het verdwijnpunt gaan.

Het neemt niet weg dat Van Toorn uitvoerig de dingen beschrijft die hij op het doek ziet en ze ook van ironisch commentaar voorziet. Het verhaal doet er ook wel toe, want al dat oorlogsgeweld op de voorgrond maakt het aannemelijker dat iemand die weggescholen wordt ‘achter hagen’ de ellende van de dood bespaard zal blijven. Het heeft er alles van dat het schilderij hier dienst doet als schuilkelder tegen de tijd. Er wordt gestorven op Uccello's doek,

maar ‘de strijd lijkt weinig dodelijk’ en al helemaal verderop, in dat merkwaardige rechtopstaande achterland dat als een beschilderd toneelgordijn naar beneden hangt, is er geen dood te bespeuren, al jaagt er een jager op hazen. Daar staat de tijd stil en is dus ook de dood niet werkzaam, daar heerst het eeuwige leven: ‘De hazen komen niet bij hem vandaan’. Wat ook wil zeggen: hij krijgt ze nooit te pakken, want ‘Gestold zal dit geweld de tijd weerstaan’.

Door het gebruik van het woord ‘leesbaar’ krijgt het Uccello-gedicht ook een poëticale kant, zoals trouwens bij de meeste beeldgedichten het geval is, mits men ze tot op dat niveau ondergaat. Het wegbergen van iemand in een schilderij, evenals het eruit oproepen van iemand, staat op één lijn met het onderbrengen of te voorschijn halen van iemand in een gedicht. Dat zo'n manoeuvre iets uitstaande heeft met de tijd, of een ontkenning van het gebruikelijke tijdsbewustzijn inhoudt, laat zich vooral voelen als er gebruik wordt gemaakt van een schilderij. Via het beeld, en niet alleen het beeld van woorden maar het stilstaande, tijdloze beeld van verf, treft de tour de force van Van Toorns dichtkunst het hevigst.

Het eerste gedicht dat Van Toorn maakte naar aanleiding van een schilderij, heeft deze focus op het schilderwerk nog niet. Het



Paolo Uccello. *De slag bij San Romano* (circa 1455). Uffizi, Florence.

is ‘Westerik: Twee mensen, man in water, vrouw in boot’ uit *Simulatiespel*; het is zijn enige beeldgedicht waarin die ik-figuur zich niet als dirigerend, dichterlijk buitenstaander ten opzichte van de afbeelding opstelt, maar een van de afgebeelde personages is, zij het later in de tijd:

Westerik: Twee mensen, man in water, vrouw in boot

Voor Elly

Albumblad van voor jaren:
hoe wij, op zondag gevaren
in de gehuurde roeiboot,
onder de bomen paarden,
onhandig op hout en daarna de
boot lieten drijven en baadden.

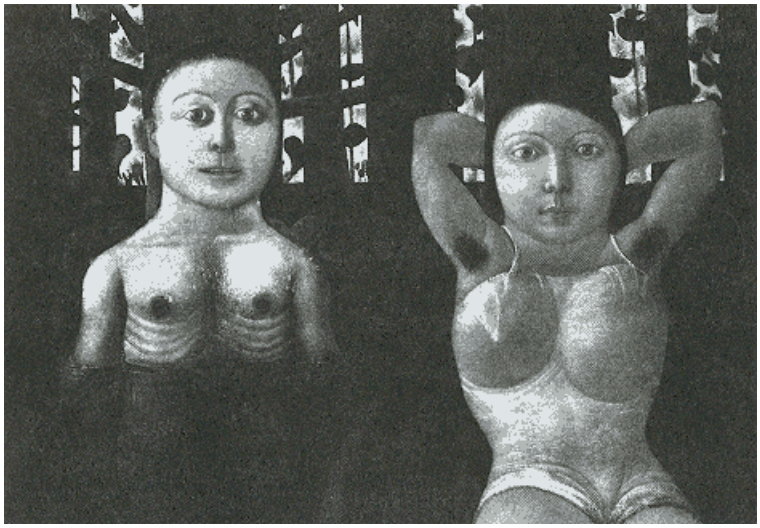
Vervolgens ik opgedroogd
tot in mijn okselharen
alleen terug in de boot.
Koud in mijn ondergoed,
klevend als een dood
rimpelvel aan mijn lijf,
mijn borsten week uitgedijd.

Jij bleef er nog wat in,
met verkorte benen, je voeten
aangevreten door planten,
je geslacht dik deinend als bloemen.
Ik dacht, had ik dat binnenin
willen voelen tot in mijn tanden.

Als ik nu naar ze kijk
voel ik weer de lome
angst voor voorbijgaan komen
van die twee lieve dode
anderen daar, opgesloten
in verledenheid als een fles.

Geen kijken dat ze meer redt
van de onherstelbare foto
waarop ze zijn bijgezet.

Het schilderij is voor haar te vergelijken met een albumblad, een fotootje van hoe het vroeger was. Daarmee is Westeriks doek geheel in de privé-sfeer getrokken; het wordt op een interessante manier gebruikt voor een persoonlijke herinnering. De houding van de beide mensen (die inderdaad enigszins mummieachtig aandoet, alsof ze zijn 'bijgezet') én het feit dat ze op de 'foto', dat is: het doek staan, benadrukken de reddeloze vergankelijkheid. In dit geval zorgt de beeldende kunst ervoor dat het gevoel van vergankelijkheid, op grond van persoonlijke associaties met het schilderij, versterkt wordt. Het schilderij is een 'onherstelbare foto', het 'kijken' helpt niet meer, zoals het in sommige gedichten van Van Toorn nog wel hielp. Dan activeerde het de 'prent', de foto van vroeger, en leek het alsof er met inspanning van poëzie nog iets aan de tijd



Co Westerik. *Twee mensen* (1959). Haags Gemeentemuseum, Den Haag.

te verwrikken zou zijn. Dit schilderij van Westerik bevestigt de verleden tijd alleen.

In *Gulliver en andere gedichten* heeft Van Toorn een hele reeks beeldgedichten opgenomen bij schilderingen van Giusto Utens: ‘Vier Medici-villa's’. Naast de gedichten staan de afbeeldingen van de villa's zoals Utens ze schilderde, plus enige toelichtende tekst, blijk-baar omdat het anders te weinig direct verstaanbaar zou zijn.

Niet alle vier gedichten zijn beeldgedichten, goedbeschouwd. Drie niet, al is Utens er ook bij gereproduceerd. Ze gaan over de werkelijke, niet over de afgebeelde Medici-villa's en bevatten soms kleine toespelingen op beeldende kunst of op Utens, maar niet zo dat er met recht gesproken kan worden van beeldgedichten. Dat geldt wel ten aanzien van het derde gedicht uit de reeks:

Belveder con pitti

Geen mens bij Utens. Maar jij ontelbare
malen te denken tussen oog en horizon.
Giardino di Boboli, het theater
als tuin. Dame op het balkon,

keek je naar mij. Was ik de vuurwerkmaker
van Dei Cavalieri. Elk spektakel
ontstak ik zonnen voor je heerlijkheid.
En later, als de koude morgens grijs
met late as over de lanen daalden,
dieper licht in de doolhof van je lijf.

Parkeerterrein. De duizenden komen aan.
De gele gevel blind van arrogantie.
Fototoestellen waarin binnengaan
beelden van fort en tuinen, dus vakantie
koud vuur uit de projector op het doek
in verre kamers, jaren nog hierna.

Overbelicht onder de witte zon
word je ontdekt: een vrouw op het balkon
die het oog niet zag. Voorover, of je zoekt
waar ik beneden tussen hagen sta.

Alweer spreekt de ik in dit gedicht een jij aan, en alweer veroor-

zaakt de speciale perspectivische kwaliteit van Utens' paneel een overweging als ‘ontelbare / malen te denken tussen oog en horizon’. De ik-figuur beeldt zich een theatraal verleden in, geheel in de geest van deze villa, waarin hij bij voorbeeld de vuurwerkmaker zou zijn geweest en zij de dame op het balkon. Ze zouden elkaar bemind hebben. Precies op de helft van het gedicht klapt het om van verleden naar zeer tegenwoordige tijd en zijn we getuige van het toeristenspektakel, dat zich onvermijdelijk rond deze mooie behuizingen afspeelt. Die dia's die zo'n bezoek even onvermijdelijk met zich meebrengt, worden ver weg en jaren nadien geprojecteerd in huiskamers en Van Toorn maakt dan een mooie parallellie met het begin van zijn gedicht door te veronderstellen dat er op zo'n dia bij nader toezien wel eens een vrouw op een balkon ontdekt kan worden, die vooroverbuigt alsof ze op zoek is naar de ik. Daarmee zou de ingebeelde verleden tijd door een verbeelde toekomstige worden herhaald, wat al aardig naar het eeuwig leven zweemt. Grappig aan dit gedicht is ook de tegenstelling tussen schilderij en dia, toen en nu, en dat alles bedacht is op grond van het feit dat op het paneel van Utens helemaal niemand te zien is!

Van Toorn zoekt beelden die hem de gelegenheid geven tot verbeelding. Dat blijkt weer goed uit ‘Zuilichem, 7 augustus 1671’, dat een variant is op het gedicht waar ik mee begon, ‘Vermeer: Gezicht op Delft’. In *Gulliver en andere gedichten* is het niet door een beeld begeleid, dat was het wel in de huldebundel voor Ger Kleis *In vriendschap opgedragen*. Het is een voorbeeldig beeldgedicht, wat wil zeggen dat er op een geheel eigen manier gebruik wordt gemaakt van wat tot de constanten van het genre gerekend kan worden. De roerloosheid, het verstilde en tijdeloze van het beeld, de uitnodigende werking ervan ook, zijn topen, maar Van Toorn heeft daarmee zijn eigen thema versterkt. Al is het, literair gesproken, niet uniek om mensen te laten schuilen in het beeld, hij gaat met deze idee zo speels en tegelijk zo serieus om dat er hoogst emotionerende poëzie van komt. Zoals dit gedicht, ten overvloede, bewijst:

Zuilichem, 7 augustus 1671
bij een tekening van Constantijn Huygens jr.

Onvindbaar als je bent,
moet je zijn waar ik je denk.
Bijvoorbeeld te Zuilichem

in de diepten van deze prent,
driehonderd jaar geleden
getekend door Huygens' zoon.

Twee mensen staan doodgewoon
(lees doodstil en sprakeloos)
in dat bevroren heden,
op de voorgrond. Op een landweg
gezien vanaf de Waaldijk,
zodat je over ze heen kijkt
naar wolken boven hun hoofd,
in de witte lucht stilgezet.

Achter hen daken. Rook
roerloos op schoorstenen.
Binnen het dorp verdwenen
wil ik dat je loopt.
Enig teken van leven
zolang de taal het gelooft.

Contantijn Huygens jr. *Zuilichem, 7 augustus 1671*. Institut Néerlandais (Fondation Custodia, coll.F.Lugt), Parijs.

2

Van Toorn over zijn beeldgedichten, in 1980:

> ‘Als je goed naar Vermeers schilderijen kijkt, zie je dat hij helemaal niet zo vreselijk goed de werkelijkheid afbeeldde; mindere schilders uit zijn tijd deden dat naar mijn gevoel veel beter. Bij Vermeer bespeur ik een optillen boven de werkelijkheid uit, met dat gekke licht waardoor het verhevigd wordt. Hij maakte een wat psychedelisch getinte werkelijkheid. Als je naar een Vermeer kijkt, merk je dat het een *schilderij* is. Hij wil ook dat je het als schilderij ziet, en niet als een soort foto. Je ontkomt er niet aan dat het geschilderd is. In mijn gedichten heb ik geloof ik ook vaak de neiging te laten merken dat het een gedicht is, zodat de mensen het niet maar als een verhaaltje lezen.’

> ‘Ik vind Vermeer net zo'n ongewone schilder als Uccello; hij heeft een eigenzinnige, rare manier van kijken. Curieus is bij voorbeeld dat op heel veel schilderijen van Vermeer schilderijen voorkomen, of er hangen landkaarten aan de muur. Die man is voortdurend bezig met het afbeelden van afbeeldingen. Op die manier zie je dat bij geen van zijn tijdgenoten. Zoals je writers who write writing hebt, heb je ook schilders die het schilderen schilderen, terwijl ze toch herkenbare schilderijen maken. Ik denk dat dit een verband is tussen Westerik, Uccello en Vermeer. Maar ik denk niet dat dit erg origineel is hoor, ik ga gewoon mee met wat we in deze periode aan unieks aan Vermeer ontdekken.’

> ‘Met zo'n gedicht bij een schilderij doe je iets dubbels. Ik heb de neiging in gedichten mijzelf en anderen voor voorbijgaan te behoeden. Dat heb ik niet zelf bedacht, Shakespeare deed dat ook al, en waarschijnlijk iedereen die gedichten schrijft. Maar een schilder doet dat natuurlijk ook. Iemand die iets maakt dat moet blijven bestaan is een beetje tegen de tijd bezig. Als je dus iemand in een gedicht stopt en dat ook nog via een schilderij laat lopen, dan kan ie bijna niet meer kapot. Het schilderij bestaat al heel lang en heeft een onvergankelijkheid van in elk geval een paar eeuwen, maar heel oud is het geloof dal woorden op papier veel langer bestaan. In de achttiende eeuw zijn hierover een heleboel prenten gemaakt: vader Tijd vreet monumenten, schilderijen, gebouwen op, maar het boek op de voorgrond blijft liggen. Dat gevoel is er dus ook een beetje: als het schilderij weg is, is dit er in ieder geval nog.’

‘Dat is een van de aardigste kanten van het beeldgedicht: dat je de lezer een extra verplichting oplegt. Want als hij het schilderij nog nooit gezien heeft, dan moet hij iets gaan doen, namelijk het gaan bekijken - als hij althans nieuwsgierig genoeg gemaakt wordt. Ik heb er voor mijn gevoel niet veel mee te maken dat er over een bepaald schilderij al veel gezegd is. Ik ken die interpretaties ook niet. Maar ik vind het wel een aardige bijwerking hebben dat iemand, als je een minder bekend schilderij neemt, zoals dat van Uccello, naar de encyclopedie moet lopen. Daar oefen ik dan een soort macht mee uit.’

‘Wat beweegt iemand om een gedicht te schrijven waar je in kunt of om een schilderij te maken waar je in kunt? Er zijn ook schilderijen die je er nadrukkelijk buiten houden. Een schilder is toch bezig met iets wat voorbij gaat stiekem vast te houden, en in die zin is het schilderij een uitnodiging aan de kijker om dat even, in de illusie, als realiteit te ondergaan. Misschien is dit wel een karakteristiek van iedere vorm van maken. Voor mij zijn er bepaalde schilderijen die dit verhevigd hebben, die in het schilderij meedelen: dit is gemaakt om het zo te zien. Ik heb nooit iets over Saenredam geschreven, maar ik kan me voorstellen dat ik dat zou doen. In zijn kerken zit een uitnodigende leegte.’

‘Uccello had een wat geïsoleerde positie, hij werkte niet in Florence maar in Venetië, en was het contact met de anderen een beetje kwijt. Hij heeft daardoor heel eigen dingen met het perspectief gedaan. Als je goed naar *De slag bij San Romano* kijkt, dan zie je dat elk ding, elk paard, elke lans, een eigen perspectief heeft. Het schilderij barst van de verdwijnpunten, terwijl het gotisch-middeleeuwse landschap daarachter geen perspectief heeft. Het landschap is een soort wandtapijt waar allemaal “ronde” figuren voor staan. Uccello is het geheel van het natuurwetenschappelijk perspectief gewoon vergeten, dat zag hij niet. Hij is dan ook een beetje gek geworden van het eindeloos kijken naar hoe dingen diepte konden krijgen. Hij is geëindigd met het maken van bollen met zestig vlakjes, volmaakt perspectivisch. Ik denk dat ik het leukste van Uccello juist het bezeten bezig zijn met één ding vind, dat hij het niet kon nalaten eindeloos te sleutelen aan zo'n natuurwet. Daarin zit misschien iets van verwantschap, omdat ik ontdek dat ik dat ook doe. Ik heb het gevoel dat we leven alsof de natuurwetten gewoon waarheden zijn, alsof perspectief echt bestaat, alsof tijd iets is dat gemeten uit

een klok komt, en er heerst toch eigenlijk twijfel over of dat wel zo is. Het zijn keurige werkhypothesen die het altijd doen, maar in je hoofd blijft toch ergens het idee dat het wel eens niet zou kunnen opgaan een keer.'

'Ik heb ook gedichten geschreven bij foto's, maar ik denk toch dat dat wezenlijk verschilt van het dichten bij bestaande schilderijen. In mijn geval zijn die foto's en die gedichten min of meer gelijktijdig ontstaan, de fotograaf heeft echt gefotografeerd wat ik hem gevraagd heb.'

'Ik wil dat iemand die een gedicht leest er plaatjes bij ziet. Ik ben weinig filosofisch in die zin dat ik geen citeerbare overwegingen over het mensdom of wat dan ook in gedichten schrijf. Ik wil graag dat het heel zichtbaar is. Misschien dat ik al die moeite niet zou hoeven doen als ik goed kon schilderen.'

'Als je dat schilderij van Westerik ziet, heeft het iets fotoalbumachtigs. En een fotoalbum is ervoor bedoeld de werkelijkheid vast te houden. De fotografie is zo gaan werken en dit schilderij beschouw ik als een blad uit een fotoalbum. Dat is wel heel duidelijk mijn interpretatie. Het heeft iets van dagjesmensen, wat ik in die periode erg boeiend vond. Wat doen de mensen zoal in hun vrije tijd - vaak hartverscheurende, nauwelijks leuke, maar dan achteraf in het fotoalbum toch heel leuke dingen. Ik vind dit eigenlijk een heel eenzaam schilderij, hoewel ik nu constateer dat die vrouw toch wel redelijk vrolijk de lens in kijkt... Ik zag het voor het eerst op de grote Westerik-tentoonstelling in Den Haag en het deed mij toen heel sterk denken aan zo'n kiek waarop je wel vrolijk in de lens kijkt terwijl je denkt: goh, zo'n dagje met vliegen en zand op je brood.'

1985

Over zijn strenge cirkels heengebogen
‘Schaatsenrijder’ van Gerrit Achterberg

Over zijn strenge cirkels heengebogen
eigent hij zich de middelpunten toe.
Hun trots bezit staat in zijn harde ogen.
Hij wordt de mathematica niet moe,

waarmee elk nieuw uitvieren zich voltrekt
om elke nieuwe inkeer op te vangen.
Zie hem in rustige beslissing hangen
boven het tijdeloze, dat hij wekt

en kantelend in tegenkringen leidt
voor het een snelle, ronde dood zou vinden.
Hij heeft zich van de wereld al bevrijd;
enkel de smalle ijzers die hem binden

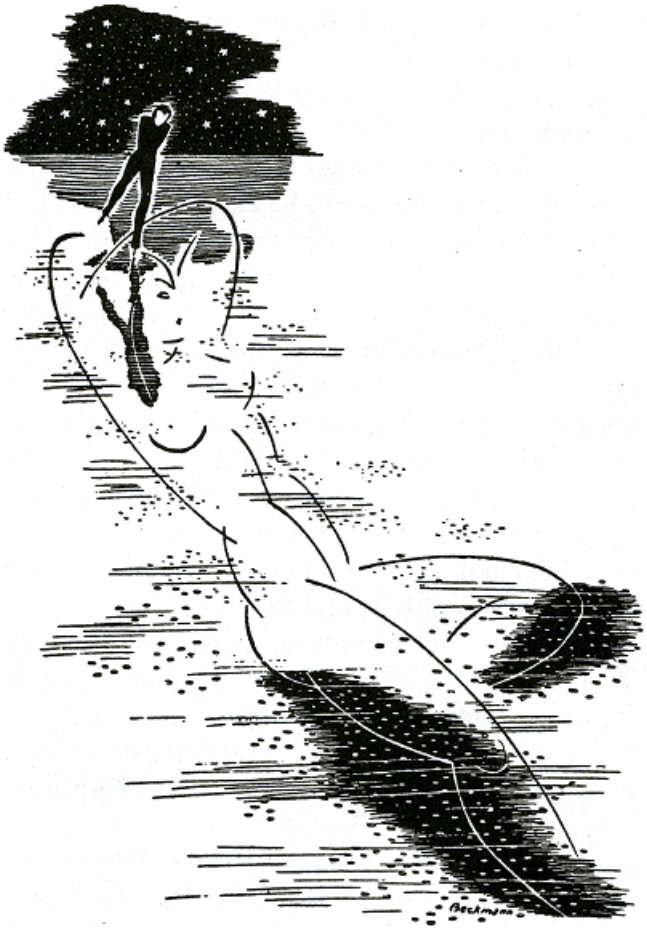
aan 't evenbeeld. Een laatste trouw misschien?
Wat kan hij in de spiegel nog verwachten?
Of houdt een vrouweschim, die wij niet zien,
hem vast binnen dit eenzaam veld van krachten?

IJskoude liefde, die niet sterven wil,
omdat de dode lelies onder water
haar eenmaal droegen in hun gouden harten,
waarmee de vijver vol lag, zwaar en stil.

Gerrit Achterbergs gedicht ‘Schaatsenrijder’ is weinig bekend. Rodenko nam het niet op in zijn bloemlezing *Voorbij de laatste stad* en ook mevrouw Achterberg koos het niet voor *Het weerlicht op de kimmen*. Vermoedelijk kennen vooral verzamelaars van Achterberg-drukken het gedicht, omdat het in 1944 door Hans Roest in Dordrecht als rijmprent clandestien werd uitgegeven, in een oplage van 130 exemplaren, waarvan hooguit de helft bewaard zal zijn ge-

bleven. Het uitgaafje is ‘zeer zeldzaam’; in 1980 vroeg Reflex er 1000 gulden voor, Huijer in 1983 toch nog altijd 990 gulden.

De geschiedenis van de rijmprent is door Roest in zijn brochure *Schaatsenrijder; terugdenken aan Gerrit Achterberg* (Heemstede, Lojen deur pers, 1982) vastgelegd. Om Achterberg financieel een beetje te helpen bedacht Roest de uitgave van een rijmprent, een idee waar Achterberg - die blijkens zijn bibliografie in de oorlogsjaren al enigszins vertrouwd was geraakt met plaquettes en kleine (soms door Cees Bantzinger geïllustreerde) drukjes - wel voor voelde. De keus viel op ‘Schaatsenrijder’, dat in 1941 in *Criterium* had gestaan.



Tekening van Jaap Beckmann bij Gerrit Achterberg, *Schaatsenrijder*. Hans Roest, Dordrecht, 1944.

Achterberg was met de tekening van de Dordtenaar Jaap Beckmann erg tevreden, hij schreef tenminste aan Roest: ‘De prent doet me goed. Er is iets van het ijskoude in overgebleven.’ Dat Beckmann intussen nogal eigenzinnig Achterbergs tekst had uitgebeeld, was ook de dichter zelf niet verborgen gebleven, getuige zijn uitspraak in een brief aan Roest: ‘Die nacht met sterren is zo'n typische interpretatie.’

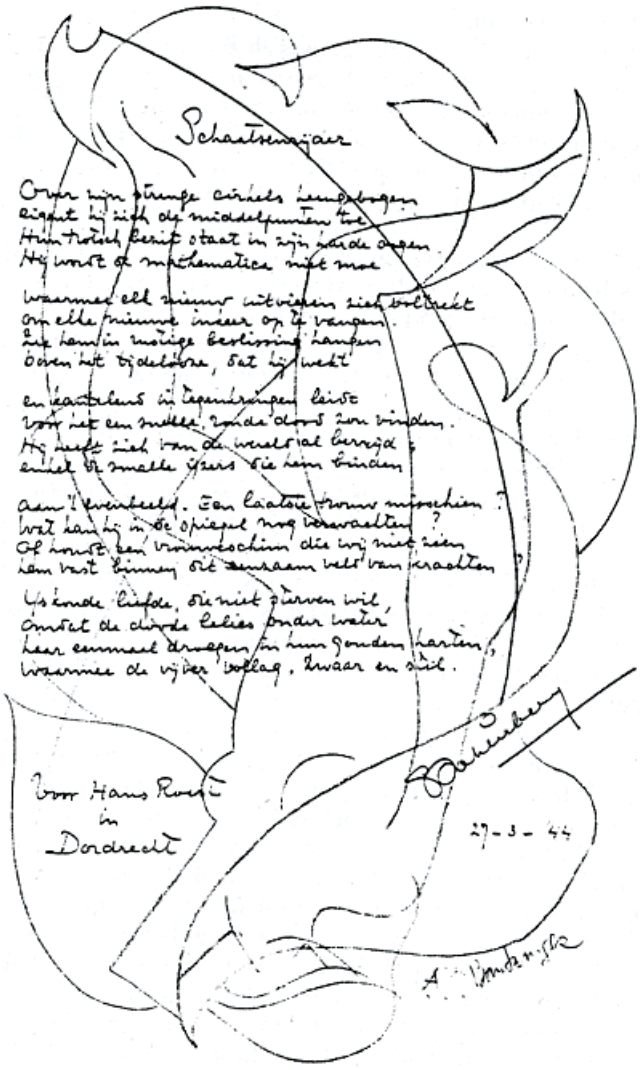
De plaquette van Roest is een aan één zijde bedrukt vel met links Beckmanns tekening en rechts Achterbergs gedicht, waarna het colofon volgt (‘Van het gedicht “Schaatsenrijder” van Gerrit Achterberg met een teekening van Jaap Beckmann zijn 130 exemplaren gedrukt, welke door den dichter werden gesigneerd en genummerd van 1 tot en met 130.’). Roests verhaal laat er weinig twijfel over bestaan dat veel van de maar met moeite verkochte exemplaren in handen zijn gekomen van mensen die er niet werkelijk waarde aan hechtten.

Was Achterberg te spreken over Beckmanns tekening, Bantzinger was er minder gelukkig mee. In zijn boekje drukt Roest de tekening af die Bantzinger nadien, voor hem persoonlijk, op een handschrift van het gedicht ‘Schaatsenrijder’ heeft gemaakt: inderdaad geen romantisch-anekdotische, maar een meer elegantlijnige uitbeelding. Toch zijn beide kunstenaars gebrekkige lezers van het gedicht.

De schaatsenrijder van Beckmann wekt de indruk aan een lange afstand bezig te zijn, gezien het feit dat hij beide handen op de rug heeft. Hij schaatst over een ijsoppervlak waaruit, vóór hem, een vrouwenfiguur opdoemt. De lijnen van haar lichaam zijn van dien aard dat ze op krassen lijken die een schaats in het ijs maakt, maar de schaatser moet het stuk ijs dat voor hem ligt nog gaan berijden.

Het is duidelijk wat Beckmann heeft willen uitdrukken, namelijk dat het schaatsen in dienst staat van een vrouw die al blijkens haar proporties niet van deze wereld is. De manier waarop hij het vrouwenlichaam heeft getekend, suggereert dat de schaatsenrijder al rijdend een figuur trekt die bij nadere beschouwing een vrouw zal blijken te zijn.

Ook Bantzinger lijkt dat te willen zeggen. Maar hij trekt zich van de anekdote niets aan en daarin wijkt hij dan ook sterk af van Beckmann. Bantzinger toont alleen het resultaat van het schaatsen, de krassen en krullen in het ijs waaruit een vrouwenlichaam zichtbaar wordt, maar hij laat de schaatser in persoon weg. Bovendien zet hij zijn tekening ten opzichte van de tekst op z'n kop, een gelukkige



Tekening C.A.B. Bantzinger op handschrift van Gerrit Achterberg.

vondst, waardoor de esthetiek van het lijnenspel niet direct in het anekdotische vervalt.

Bij Beckmann is het nacht, het ijs is als zodanig te herkennen en de schaatsenrijder rijdt af op de reusachtige vrouw die voor hem ligt. Bij Bantzinger niets van dit alles: geen nadere bepaling van plaats en tijd, geen schaatser, alleen de arabesken van een vrouwenlijf. Beide kunstenaars hebben, daarover hoeft geen twijfel te bestaan, de indruk die Achterbergs gedicht op hen maakte uit willen beelden. Toch zijn ze beiden erg vrij met de tekst omgesprongen, wat aan het bekoorlijke resultaat natuurlijk weinig hoeft af te doen.

De schaatsenrijder wordt in Achterbergs gedicht voorgesteld als iemand die ‘over zijn strenge cirkels heengebogen’ is. Die ‘cirkels’ staan er niet voor niets. We moeten ons de schaatsenrijder dan ook niet indenken als een lange-afstandrijder of als een zwierige krullentrekker, maar als een fanatieke kunstrijder die zich geconcentreerd toelegt op het perfect rijden van cirkels die op het punt van hun afronding overgaan in nieuwe cirkels. De schaatsenrijder schaatst dus achtjes, hij schakelt cirkel aan cirkel, een moeilijke kunst waarbij het zaak is ‘de middelpunten’ scherp in het oog te houden.

De acht-vorm is, per traditie, en ook in ‘de mathematica’, het symbool van de oneindigheid. Het is dus niet verbazend dat de schaatsenrijder, zolang hij deze kunstige vormen produceert, het ‘tijdeloze’ dat hij met behulp van cirkels ‘wekt’ duur geeft door middel van de acht-vorm.

Nu de vrouw. Achterberg spreekt van ‘vrouweschim’ en hij doet dat bovendien in een, voor Achterberg-lezers retorisch op te vatten, vraag: ‘Of houdt een vrouweschim, die wij niet zien / hem vast binnen dit eenzaam veld van krachten?’ De veronderstelling dat de schaatsenrijder uiteindelijk gefascineerd wordt door ‘een vrouweschim, die wij niet zien’ is terecht. Dat blijkt uit de slotstrofe, die buiten de handeling valt en een toelichting geeft op het veelzeggende beeld (‘Zie hem’) van de rijder. Er is ‘eenmaal’ een tijd geweest dat er geen ijs op de vijver lag en lelies op het water dreven en dat de vrouw leefde; een andere tijd dan die waarin het gedicht speelt, want nu zijn de lelies ‘dode lelies onder water’, ligt er wel ijs op de vijver en - onvermijdelijke conclusie - is de vrouw dood. Onder het ijsoppervlak is kennelijk een andere wereld gesitueerd dan de wereld van het hier en nu, en de schaatsoefeningen van de rijder hebben tot doel dat ‘tijdeloze’ te wekken.

De schaatsenrijder schaatst geen vrouwenfiguur. Nee, hij maakt

Tekening C.A.B. Bantzinger bij het gedicht ‘Schaatsenrijder’ in Gerrit Achterberg, *Sphinx* ('s-Gravenhage, A.A.M. Stols, 1946).

in volledige concentratie, monomaan en wilskrachtig, want ‘liefde die niet sterven wil’ drijft hem ertoe, cirkels tot achtjes, om zo doende in contact te treden met of te belanden in de wereld van het ‘tijdeloze’ waar de ‘vrouweschim’ leeft. Curieus genoeg geven beide beeldende kunstenaars de indruk dat de vrouw ‘geschaatst’ wordt, en misschien is er wel een ingenieuze redenering mogelijk waardoor die opvatting, althans in figuurlijke zin, te verdedigen is, maar het blijft een feit dat de schaatser in werkelijkheid kunstige achtjes rijdt, die de vrouw niet zichtbaar maken, maar die een bemiddelende rol spelen - zoals een mantra dat bij meditatie doet - om daar terecht te komen waar zij is.

In laatste instantie is ‘Schaatsenrijder’ geen gedicht over een schaatsenrijder. De bewoordingen waarvan Achterberg zich bedient wijzen dat al uit. Het gebruik in symbolistische poëzie van het genre ‘rolgedicht’ komt daar nog bij, te meer nu het hier over een kunstrijder gaat: de schaatsenrijder is een dichter. Net als hij probeert ook de dichter in uiterste concentratie en met behulp van de ‘mathematica’ van het vers door het ijs heen te breken en wetten van ruimte en tijd te beschamen. Hij wil het ‘tijdeloze’ wekken. Deze poëtica wordt in talloze gedichten van Achterberg aangetroffen en is al dikwijls genoeg aan de hand van de *Ballade van de gasfitter* of van ‘Code’ in bespreking gebracht. Ook het gedicht ‘Schaatsenrijder’ kan ten slotte poëticaal gelezen worden. Wie dat doet kan zich ruimschoots verdiepen in de parallellie tussen kunstrijden op de schaats en verzen schrijven met de pen. Een formulering als ‘dit eenzaam veld van krachten’ wordt plotseling pregnant, want ‘dit’ gaat slaan op het gedicht zelf. De dichter ontwerpt al dichtend een verbaal ‘veld van krachten’ dat zich op het ‘tijdeloze’ richt. Ook formeel heeft Achterberg naar een equivalent gezocht voor het achtjes-rijden van de schaatser: de eerste vier strofen enjamberen namelijk zo opzichtig dat het ‘kantelend in tegenkringen’ leiden van de ‘cirkels’ erdoor lijkt te worden uitgebeeld.

1983

Zijne begaafde teekenpen
Anth. de Vries en De Schoolmeester

De Gedichten van den Schoolmeester zijn niet meer goed voor te stellen zonder de prentjes van Anth. de Vries. Uit de drukgeschiedenis blijkt dat ze telkens weer gebruikt werden, zelfs toen de oorspronkelijke houtgravures verloren waren gegaan, zelfs toen door overname van overname alle fijnheid eraan ging ontbreken. Er verschenen natuurlijk wel edities zonder illustraties - en die zagen er dus uit zoals De Schoolmeester er vijf drukken lang had uitgezien - maar de zesde, de eerste geïllustreerde druk van 1872, bleef toch de basis voor elke échte Schoolmeester-editie.

Waar die speciale bekoring van De Vries' prentjes op berust, moet ieder voor zichzelf uitmaken, maar er is één gegeven dat stellig bijdraagt aan het plezier dat ze verschaffen: de plaats waarop ze voorkomen in de tekst.

Anthonij de Vries nam het illustreren serieus, hij rekende precies uit - de lay-out van de zesde druk in aanmerking nemend - op welke plek hij met zijn tekeningetjes de tekst kon onderbreken. Hij wilde klaarblijkelijk niet naast, maar in de tekst werken. Zo verbond hij zijn prentjes onlosmakelijk met de gedichten, of beter: met juist die passage, die regel of dat woord waarna hij ze liet volgen.

Iets dergelijks is bij negentiende-eeuwse humoristische poëzie niet ongebruikelijk. Soms zorgt de auteur zelf voor het beeldende element van zijn tekst, bij voorbeeld Wilhelm Busch, en grijpen tekst en beeld zozeer ineen dat er iets kapotgaat als die twee uit elkaar worden gehaald. Ik wil niet zeggen dat De Vries steeds een zo volledige samenhang heeft nagestreefd, maar wie erop let moet wel vinden dat de plaats waarop hij zijn prentjes invoegde voor een niet gering deel hun humoristisch effect bepaalt.

Een mooi voorbeeld levert ‘De Morgenstond’ waar we op blz. 161 - ik gebruik steeds de zesde druk - worden uitgenodigd mee naar de moestuin te gaan. De Vries dringt dan met zijn illustratie zelfs een versregel binnen:

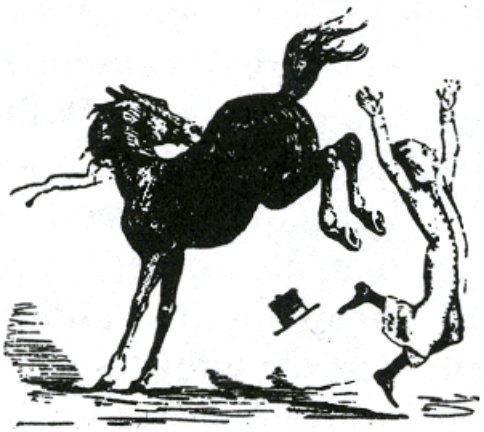
Moest onder zijn hart maar liever *straatsteen* schrijven:
Doch wilt gy van hier nog elders heen? Welaan!
Laat ons dan terstond naar den moestuin gaan:
Hier treft u het tuingereedschap wellicht

en ziet gy, over de heining, de vaart,
Voorheen met een volksschuit in zich, getrokken door een heer te paard;

Hij neemt hier, zoals men ziet, De Schoolmeester letterlijk, en geeft daarmee een beeldend equivalent van een gebruikelijk literair humorprocédé, dat ook De Schoolmeester vaak hanteert.

In *De Gedichten* komen meer van zulke interrupties voor. Het beeld mengt zich dan geestig in de tekst en zo iets bewijst hoe secuur De Vries de gedichten gelezen heeft. Een ander voorbeeld op blz. 104, uit ‘Het Paard’:

Waar vindt men nu schier
Onder de vernuftigen op alle vier
Zoo'n nuttig en aangenaam dier,
Dat zijn plicht doet met zooveel pleizier?



De Vries maakte zijn prentjes tot onderdeel van de tekst. Ze moeten om zo te zeggen meegelezen worden, ongeveer zoals Vroman van ons verwacht in *Manke vliegen*. Meestal treden ze op binnen het gedicht, binnen de strofe, zelfs - zoals we zagen - binnen de vers-

regel, maar het komt ook voor dat ze het gedicht beginnen en afsluiten.

Latere geïllustreerde drukken van De Schoolmeester hebben De Vries' perfectie in dit opzicht niet kunnen respecteren. De prentjes kwamen terecht op andere plaatsen, de nieuwe vormgeving noodzaakte daartoe. Nergens in de Schoolmeester-literatuur heb ik daarover een klacht vernomen en dat verbaast me. Met hun plaatsing is immers de functie van de prentjes in het geding en, naar mijn overtuiging, hun aardigheid. Wat is nog leuk aan een zetting als deze uit ‘De Kat’:

> Soms weer doet hy de ronde, en let of alles behoorlijk toegaat in huis,
> En kuiert al de vertrekken rond, zolder en proviziekamer inkluis,
> En vergewist zich op zijn *tournée* of al te met de keukenmeid,
> Als wel eens gebeurt door nonchalance of onachtzaamheid,

> Terwijl zy met den brievebestelder, of slagersmof staat te praten,
> Een bord met room of gebakken vischjens, of een saucijsjen
> *à l'abandon* heeft gelaten:

Het zag er in de zesde druk als volgt uit (blz. 117):

> Somtijds zit hy ook uren lang te loeren naar 't een of ander takkie,

> Waar een nachtegaal zit te kwinkeleeren of groene sijs,
> En dan peinst hy: ‘had ik je hier maar, je waart spoedig prijs.’
> Want een dergelijk vogeltjen, zelfs ongebraden, is een kat zijn delikaatste spijs.

De eerste presentatie is afkomstig uit de Prisma-editie van *De Gedichten* (1977) en doet geen recht aan De Vries' oorspronkelijke bedoeling. In de zesde druk is zijn beeldende interpretatie conform de intentie van de dichter, die de ‘Natuurlijke historie voor de jeugd’ als een spiegel aan zijn tijdgenoten voorhield: een oude voyeur - de kat - ziet werkelijk een zingende vrouw - de nachtegaal of groene sijs - die de was buiten hangt. Dit pikante samenspel tussen tekst en beeld is in de Prisma-zetting uit het oog verloren.

Die editie heeft ruim een derde van de prentjes verkeerd geplaatst. Dat kon ook moeilijk anders, want het verschil in zetsel liet geen keuze. Wie wil constateren wat voor effect dat heeft, hoeft de pocketeditie maar door te lezen. Dikwijls slaan de prentjes nergens op, ze komen of als mosterd na de maaltijd of te vroeg waardoor niemand iets van ze begrijpt. Het paard dat ‘zijn plicht doet met zooveel pleizier’ schopt pas 7 versregels later, en bovendien op een nieuwe bladzijde (98), zijn berijder in de rug. De grap is weg, de illustratie is onbegrijpelijk. Een onwillekeurig geestige verplaatsing treffen we aan in het toneelstuk ‘De Koffij-veiling’ (Prisma-59):

KNECHT,

stil tegen Mevrouw.

Mevrouw! zeg vooral niet dat ik u dien brief gaf.

Deze knecht gedraagt zich tamelijk vrijpostig en is, bij nader inzien, ook niet zo heel erg als knecht gekleed, maar meer als de heer Dadelpracht zelf. En inderdaad, oorspronkelijk zag het er zo uit (60):

DADELPRACHT.
O Pronk- en puikjuweel der vereenigde Nederlanden,
Met uw correspondeerende armen en handen,
Hoe zijt gy nog zoo laat en negligé?

Deel mij het geheimzinnige van dit raadsel mee?

MEVROUW.
Helaas!

Soms maakt de lay-out het voor de Prisma-editie noodzakelijk om een prentje niet binnen, maar buiten een strofe te plaatsen, waardoor een regel wit wordt gewonnen. Wat een verschil dat maakt, laat blz. 244 goed zien in vergelijking met Prisma-221, waar Barend de Schutter tot de vijandige ‘garde champetter’ spreekt:

‘Van kindsbeen af leerde ik reeds: sta pal!
Zoo U daarom thands wilt wachten,
Wie 't eerst van ons twee uit den weg zal gaan,
Dan moeten wy hier maar vernachten.’

‘Van kindsbeen af leerde ik reeds: sta pal!

‘Zoo U daarom thands wilt wachten,
Wie 't eerst van ons twee uit den weg zal gaan,
Dan moeten wy hier maar vernachten.’

Een laatste voorbeeld van vervorming van De Vries' bedoelingen signaleer ik op blz. Prisma-92 in ‘De Olifant’, waar het prentje deze context krijgt:

Hy is bovendien begaafd met een uitmuntend verstand,
En voor zoo'n zwaar zoogdier, zoo buitengemeen by de hand,
Meer dan de slankste minister, diplomaat-aspirant,

Of politiek prestidigateur calminant,

Onder zijn lichter natuurgenooten in de staats-courant.

Is de minister plotseling winkelier geworden en de klant diplomaat-aspirant? Wat heeft deze afbeelding bovendien met ‘De Olifant’ te maken? De zesde druk geeft op deze vragen wel antwoord. Daar gaan aan de illustratie de volgende versregels vooraf:

> *En toch betaalt hy jaarlijks zeker*
> *Voor zijn winterhielen zooveel niet als gy, aan den stads-apteker.*

Ik stop het vergelijken. Het is nu wel aangetoond dat de enige echte geïllustreerde Schoolmeester die van de zesde druk is. In alle andere drukken - de Prisma-editie gebruikte ik daarvoor alleen als exempel - heeft de plaatsing van de prentjes aan functionaliteit ingeboet, in de Prisma zelfs voor 33%. Dat De Vries zoveel lof heeft gekregen, waarschijnlijk vaak op grond van een corrupt-geïllustreerde editie, pleit voor zijn tekeningen. Hij wilde meer zijn dan illustrator, en zich - binnen de tekst - onmisbaar maken, en vooral onverplaatsbaar. Wie de zesde druk naast een andere in handen neemt, kan opmerken hoe hij daarin oorspronkelijk is geslaagd.

1979

Vogels binnenste buiten
Tekeningen van Chr. J. van Geel

Chr. J. van Geel was een variantendichter. Dat blijkt misschien niet direct uit zijn werk zoals dat gepubliceerd werd - al is daar in wijdere zin zeker van variëren sprake - maar wel uit zijn werkwijze.

Een mooi voorbeeld daarvan levert het slotgedicht uit *Enkele gedichten*, dat de titel draagt van het huis dat Van Geel de laatste tijd van zijn leven bewoonde: 't Vogelwater.

De tekst luidt:

> *Zwaar van zwanen rust het water*
> *tussen oevers uit op grond*.

In een brief opperde Van Geel echter ook nog de volgende mogelijkheden:

> *Zwaar van wolken rust het water*
> *tussen oevers uit op grond*

Of:

> *Zwaar van wolken rust het water*
> *tussen zwanen uit op grond*.

Of:

> *Zwaar van zwanen rust het water*
> *tussen wolken uit op grond*.

Er zouden uit zijn manuscripten en brieven tal van soortgelijke gevallen te lichten zijn, want hij was dagelijks bezig nieuwe configuraties uit oude regels te scheppen. Het is mij er nu niet om begonnen de verschillen tussen de vier voorstellen nader te bezien, maar het verschijnsel zelf wat reliëf te geven.

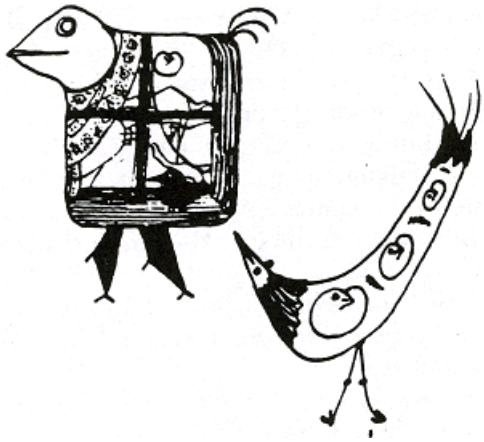
Waarom deed Van Geel het zo?

Wat Van Geel deed met ‘'t Vogelwater’ was: zich alle mogelijkheden voorstellen. Daarmee gaf hij, in principe, de ruimte aan een formulering waarop hij, als zijn werkwijze minder systematisch op variëring gericht was, nooit gekomen zou zijn. Ik denk dat veel dichters dank verschuldigd zijn aan dit, tamelijk technische, proberen, aan deze puzzelmatige omgang met taal. Van Geel, in elk geval, was bij uitstek een dichter die onvermoeibaar zijn voordeel deed met dit onderzoek van mogelijkheden en listig heulde met het toeval.

Het variëren was voor hem een poëticaal principe en het kan daarom in verband gebracht worden met zijn thematiek en - noem het - wereldbeschouwing.

Ik herinner mij hoe ik Van Geel eens vroeg een paar vogeltjes te tekenen voor een vriend van mij, die bioloog is. Ik wist weinig van zijn beeldende activiteiten, kende eigenlijk alleen het boekje *Kraaien tellen tot vier* met Brands. Zijn enorme produktie op dit punt was nog niet tot me doorgedrongen. Van Geel wilde wel, maar alleen als ik hem Velpon bezorgde. Daar deed hij een flinke druppel van op een correspondentiekaart, die smeerde hij wat uit, liet hem drogen en ging dan over tot de vervaardiging van een vogel. Ik zag hem dat voor het eerst doen en de manier waarop hij het deed trof me als typerend: het Velpon bepaalde hoe de pen over het papier ging, hij trok er lijntjes omheen, ging er met de inkt overheen, liet zich leiden door de structuur van wat weerstand bood. Cirkelend met die pen rond het Velpon liet hij een vogel uit z'n ei komen. Een geboorte bij toeval. Typerend leek me de bewuste onopzettelijkheid waarmee de vogel er kwam, vanuit een houding die mogelijkheden aftast, minder geleid door een vooropgezet idee dan wel door wat zich voordoet; de instelling van een variantendichter. Bij die gelegenheid zag ik goed hoe zo'n Velponoppervlak ging functioneren als het inwendige van een vogel die eromheen steeds meer gestalte kreeg. Wie Van Geels vogels kent weet dat zij dikwijls een innerlijk hebben, een binnenste dat niet zelden eveneens de vorm van een vogel - of anders wel van een ei - heeft.

Ik koos uit zijn tekeningen er een paar die mij in dit opzicht illustratief voorkomen. Voor een deel zijn ze aangebrand of door bluswater gevlekt, iets dat niet altijd in hun nadeel werkt. Een vogel die klare taal spreekt, is deze:



Het is gebruikelijk een uitzicht buiten het lichaam te situeren. Van Geel maakt er hier evenwel een soort inzicht van, het vogellijf biedt uitzicht op een binnenwereld: een kamerraam, met op de vensterbank een vogel, met een vitrage die niet kan, een uitzicht op wat bergen lijken, en een opgerold vogeltje als zon.

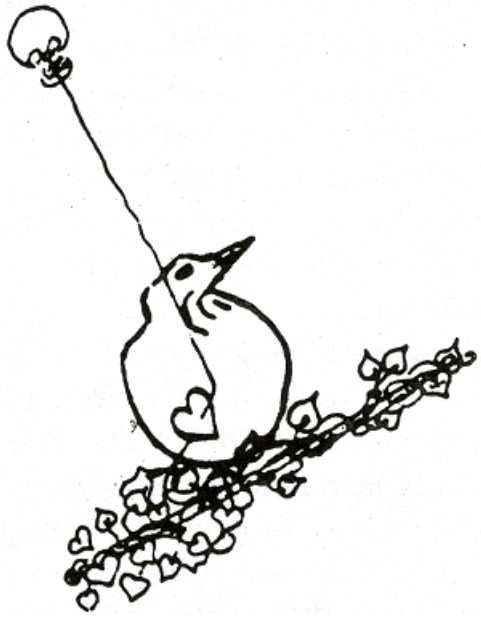
Zo iets leent zich voor interpretatie. Wat er in het algemeen over gezegd kan worden, is dat Van Geel deze vogel een binnenwereld heeft gegeven in de vorm van een buitenwereld. Daarmee levert hij in zekere zin het beeldend equivalent van zijn gedicht ‘Aug. '57’ uit *Spinroc*: ‘Soms is verdriet een uitzicht/door takken op wolken en gras’, etc. Een symbolistische instelling blijkt hier uit. Als we nog even kijken naar de raamvogel, dan zien we dat een tweede vogel uitzicht heeft op de binnenwereld van de eerste. Er is mogelijk sprake van een liefdesrelatie, zoals vaker in Van Geels tekeningen, maar naar analogie van zijn gedichten - die zich dikwijls poëticaal laten interpreteren - zou hier ook de verhouding tussen lezer en dichter uitgebeeld kunnen zijn. De lezer krijgt van de dichter inzicht in diens binnenwereld, iets dat trouwens parallel loopt met een liefdesrelatie.

Van Geel constateerde verdiepingen in zijn vogels: een ziel, een innerlijk, een eigen inzicht.

Iets dergelijks bracht hij onder woorden in ‘Stadsduif’:

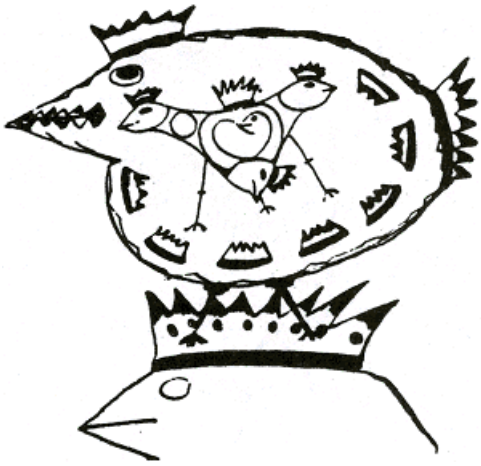
Een duif waarin een ouderwetse straat
met aan het einde van de straat een duif.

Een tekening waarin het verband tussen binnen- en buitenwereld heel nadrukkelijk gelegd wordt, bijna in de vorm van een verhaaltje, is deze:



Hier zit een vogel op een tak met hartvormige blaadjes, een lijn trekt van blad naar vogelhart en verbindt vervolgens het vogelhart met een doodskop die als een ballon aan een touwtje in de lucht hangt. Het is een mededeling, al valt erover te praten welke precies. Er wordt een verband tussen binnen- en buitenwereld in beeld gebracht, een verband dat blijkens de doodskop in een zeker perspectief gezien wordt. Het gaat over Eros en Thanatos, bij voorbeeld.

Een andere tekening vermenigvuldigt kroontjes en vogels, tot op het veel voorkomende ‘oervogeltje’: een bijna tot ei opgevouwen vogel.



Bij uitzondering heeft deze tekening een titel en wel een erg toepasselijke: ‘Er zijn vele machten’.

Het stapeleffect, dat bij Van Geel zowel naar binnen als naar buiten gericht kan zijn, deelt iets mee over zijn kunstinstelling. Kort gezegd komt het hierop neer: achter alles steekt iets, wat wij tekenen of formuleren is de oppervlakte en het gaat erom de diepte in te gaan. Maar dat levert nieuwe oppervlaktes op, waaronder weer nieuwe dieptes schuilen. Het is of Van Geel met al die binnenkanten van vogeltjes wil laten zien hoe ingewikkeld het is gesteld met vorm en inhoud, hoe gecompliceerd het zoeken naar essenties is. ‘Er zijn vele machten’.

Evenals zijn poëzie, vat ik Van Geels tekeningen op als een niet-aflatend onderzoek naar mogelijkheden, in de wetenschap dat achter alles iets steekt en dat alles voor iets anders staat. Beeld van deze drang tot herleiding is in zijn beeldende werk de hier bedoelde stapeling; in zijn poëzie zocht hij iets dergelijks te realiseren als hij de tekst op zo veel mogelijk verschillende niveaus werkzaam wilde laten zijn. Zo kreeg ook elk gedicht een inhoud die weer vorm was voor een andere inhoud.

Variantendichters zijn per definitie geïnteresseerd in interpretatie. Destijds heeft Van Geel hierover met Guépin van gedachten gewisseld in het *Raam*-nummer aan hem gewijd. De tekeningen met binnen- en buitenwaartse stapelingen die ik hierbij laat afdrukken zijn beeldende equivalenten van Van Geels poëzie en in hun techniek verwant aan de techniek van zijn gedichten. Ze lenen zich voor interpretatie - vooral de ‘anekdotische’, die ik zojuist behandelde - maar drukken onveranderlijk in abstracto hetzelfde grondidee uit. Want ook vogels als deze zijn van een eigen binnenste voorzien:

Hun lichaamsvorm is alweer veroorzaakt door wat Velpon. Daaroverheen zijn enige lijntjes getrokken, zodanig dat deze twee visachtige vogels een eigen identiteit krijgen.

In een ander geval bestaat het vogellijf alleen uit wat verfstreken over Velpon, waardoor er alle anekdotiek - zoals in het geval van de raam-vogel - aan ontbreekt. Het binnenste is dan geen afbeelding, maar nog uitsluitend verf. Een zuiver voorbeeld van zo'n vogel is de grote, in wiens lijf een ware draaikolk van penseelstreken woelt. Puur schilderkunstige uitdrukking van inhoud.

Deze vogel trouwens houdt nauw verband met een ander type tekeningen van Van Geel (waarvan enkele mooie voorbeelden staan in *De ene kunst leeft nooit zonder de andere, althans bij mij* (Meulenhoff, Amsterdam, 1977): een ei - soms van enorme afmetingen - waarin zich blijkens de verfbehandeling al iets van leven vormt. Van Geel beperkte zich als beeldend kunstenaar drastisch. Eigenlijk waren zijn twee voornaamste uitdrukkingsvormen de vogel en het interieur (bestaande uit tafel, twee stoelen en lampekap). Van beide zijn honderden en honderden varianten vervaardigd, in een speels aandoende monomanie. Het is deze beperking die hem in staat stelde tot specificering en tot het doen van ontdekkingen, en die het inzicht verdiept in waar de vorm voor staat. Net als zijn poëzie is het beeldende werk in hoge mate metaforisch.

Poëtisch beperkte Van Geel zich minstens evenzeer en het gebied dat hij telkens herformuleerde - globaal gezegd: dat van de natuur - werd daardoor in hoge mate gecompliceerd.

Ik doel hier nu tot slot op het grote variëren, waarvan de variaties in het begin van dit stuk maar een onderdeel zijn. Van Geel beoefende het zowel in poëzie als in beeldend werk, vanuit een zelfde artistieke instelling, in de overtuiging van een ‘zinrijk’. Het ging hem om:

> *Het in de schemering van oppervlak*
> *in verder strekkende betekenis*
> *verschuiven*.

1977

Er is alles in de wereld
Lucebert, dubbeltalent

Lucebert heeft eens een gedicht geschreven dat ‘vlek als levenswerk’ heet. Het is niet minder dan een ode aan de vlek, aan de ‘vieze vlek’ zelfs. Een vlek is zowel het begin van iets als het einde, vanuit de vlek kan een heleboel gaan gebeuren, maar in de vlek kan zich ook van alles hebben teruggetrokken. Een vlek is een vat vol tegenstrijdigheden, kiemcel en doofpot tegelijk.

Vlekken komen in Luceberts tekeningen dikwijls voor. Het zijn nooit vlekken zonder meer: ze maken deel uit van de voorstelling. In veel gevallen lijken ze het proces van het tekenen op gang te hebben gebracht en is alles dus in zekere zin te danken aan de vlek. Anderzijds verliest de tekening in de vlek haar duidelijke contouren.

Uit het gedicht kan worden opgemaakt dat het het beste is om kunst te maken die in het teken staat van de vlek:

> *niets beter dan in het teken van deze vlek*
> *verwissen verknippen oplossen vervagen vervangen*
> *in verwarring voortbouwen doordrenken slopen en opstaan*

Het is alsof we kijken naar de film die Johan van der Keuken maakte van Lucebert aan het werk in zijn atelier. Hij heeft een groot schilderij onder handen en iedere keer dat hij eraan bezig is, verandert het, hij blijft de vormen en kleuren in beweging houden, naar het schijnt meer geïnteresseerd in het proces van schilderen dan in het resultaat.

Ook Luceberts poëzie is schatplichtig aan de vlek-theorie. Weliswaar is taal iets heel anders dan verf, maar ook in taal kan gedaan worden wat hierboven wordt aanbevolen: de woorden kunnen elkaar tegenspreken, vervangen, vervagen, er kan verwarring gezaaid worden, betekenissen kunnen op losse schroeven komen te staan.

Er is in het verleden nogal wat te doen geweest over de manier waarop Luceberts gedichten het beste begrepen kunnen worden. Er waren lezers die een subjectieve reactie propageerden, waarin veel ruimte werd gelaten voor associaties. Anderen hielden juist

een pleidooi voor een zo rationeel mogelijke benadering, vanuit de grammatica en het woordenboek, want, zo redeneerden zij, de taal is nu eenmaal met betekenissen behept en er kan niet mee omgesprongen worden als met verf.

Het is opvallend dat de rationele benadering de laatste tijd enigszins terrein verliest. Onlangs hoorde ik Hugo Brems verklaren dat de poëzie van Lucebert, net als de kunst van Cobra, moedwillig in een soort status nascendi blijft steken, in een ongevormdheid die wat de betekenissen betreft nog zoveel, ook tegenstrijdige, mogelijkheden openlaat dat een rationele benadering in laatste instantie onbevredigend is.

In dit verband wordt meestal een uitspraak van de kunstenaar zelf aangehaald, een variant van 'vlek als levenswerk': 'alles wat me maar invalt schilder ik, ik teken en schilder van alles op alles, alle opvattingen waardeer ik gelijkelijk, tussen motieven maak ik geen keuze en ik streef niet naar syntheses, tegenstellingen blijven bij mij rustig aangesteld en terwijl ze elkaar weerstreven, pleeg ik geen verzet, blijf ik buiten schot en beleef de vrijheid die alleen zij mij aanreiken, mijn schilderijen, mijn gedichten, deze gelukkig makende speelplaatsen waar geen wippen schommels verdringen, waar in de zandbakken sahara's en grote oceanen samenvallen.'

Kunst als vrijplaats, als rondedans van alle denkbare tegendelen. Zo ziet Lucebert het zelf en het is deze volstrekte vrijheid die hij in de wereld niet tegenkomt en dus in de kunst uitspeelt.

Er is veel geschreven over het dubbelkunstenaarschap, ook over dat van Lucebert. Hoewel hij aanvankelijk, als Keizer van de Vijftigers, vooral als dichter bekend stond, heeft hij zijn hele leven getekend en geschilderd, sinds 1958 ook met olieverf. De beeldend kunstenaar heeft gaandeweg de dichter enigszins op de achtergrond gedrongen, al zijn er na de *Verzamelde gedichten* (1974) de afgelopen tien jaar nog drie bundels verschenen.

De dichter Lucebert heeft een onaantastbare positie in de Nederlandse literatuur. Er is niemand die ook maar enige behoefte voelt zijn reputatie in twijfel te trekken. De beeldend kunstenaar Lucebert heeft ook niet te klagen over (internationale) erkenning, het indrukwekkende overzicht van eenmanstentoonstellingen zegt al genoeg.

De vraag naar het verband tussen beide kunstuitingen ligt voor de hand, maar blijkt allerminst eenvoudig te beantwoorden. Zelf heeft Lucebert herhaaldelijk ontkend dat er overeenkomsten zijn tussen zijn poëzie en zijn schilderwerk. Hij vindt het twee verschil-

lende bezigheden, die los van elkaar staan, en als argument voor deze visie voert hij het verschil in materiaal aan: in het ene geval taal, in het andere geval verf. Vanuit het perspectief van de kunstenaar, die zijn werk ook heel strikt opvat als handeling met het materiaal, is er ongetwijfeld een zo groot verschil tussen taal en verf dat alleen nog maar dat verschil telt. Al kan er ook anders over gedacht worden, zoals Günter Grass doet, die zegt dat het in beide gevallen zijn ene hand is, die de ene keer schrijft en de andere keer tekent.

Dat één mens zowel dichter als beeldend kunstenaar is, blijft intrigerend en roept de vraag op naar de verhouding tussen beide kunsten.

Het kan moeilijk worden ontkend dat er aantoonbare verbanden bestaan tussen het beeldende en het literaire werk. Zo zijn er nogal wat gevallen dat beeld en tekst samengaan of dat tekst uit beeld voortkomt en andersom. Op het anekdotische vlak is het verband al heel duidelijk. De talloze generaals die Lucebert heeft getekend en geschilderd, de burgerlijke families in hun angstaanjagende zelfgenoegzaamheid, de morbide koppen en moddervette lichamen, ze komen terug in zijn poëzie, of ze komen eruit vandaan, het is maar hoe je het bekijkt. Een bloemlezing als *...en morgen de hele wereld* (gebaseerd op een tentoonstelling uit 1972 onder de titel

Lucebert. *Tekening*. Uit: *Raster 30*, 1984.

‘Geldzucht, vraatzucht, geilheid in woord en beeld’) laat in één oogopslag zien en in tien oogopslagen lezen dat beide kunsten inhoudelijk convergeren. Engagement, maatschappijkritiek, woede over bewapening, onrecht en heerszucht - dat alles is bepaald niet de buitenkant van Luceberts werk.

Als hij voor de diamantairs Holshuijsen-Stoeltie N.V. een paar tekeningen voor hun relatiegeschenk moet maken, liegt hij er ook, of juist, voor deze gelegenheid niet om en tekent hij een politieagent, met hond en karwats, wiens gezicht bestaat uit één grote diamant. En hij maakt een beestachtige kop van iemand die een neger, geprikt aan een vork, in zijn mond steekt, de tanden blinkende diamanten. Maar dit zijn natuurlijk nogal opzichtige gevallen van overeenkomst naar inhoud.

Niet alleen Luceberts beeldend werk, ook zijn gedichten maken de indruk van spontaneïteit, de taal lijkt erin bevrijd van elk keurslijf en gebruikt te zijn als materiaal, zoals verf materiaal is. Een spiegel kan een ‘gespierde spiegel’ zijn, een relmuis een ‘mantieke relmuis’, men kan ‘roestend rijden’ of ‘een zuidwester op zijn gulp’ hebben, maar dit soort verbindingen zijn nog kleinigheden vergeleken met grotere gehelen als:

> *Zo tekent straks een hete drijvende hartslag*
> *Duizend tijdbommen op een brug van ijs*

De combinaties zijn zo verrassend en vervaarlijk gecompliceerd dat ze tot stand gekomen lijken te zijn zonder veel overwegingen, een spel met de taal, met verwaarlozing van alle regels die gelden wanneer we in andere gevallen van taal gebruik maken. Een hart-slag kan niet tekenen, of misschien wel, maar hoe zou hij duizend tijdbommen kunnen tekenen en dan nog wel op een brug van ijs, terwijl hij zelf heet is en bovendien drijft? Wat betekent ‘drijvende’? Is een hete hartslag die aan de gang gaat met een brug van ijs niet al vanzelf een tijdbom voor die brug?

Toch is taal hoe dan ook, vanwege de betekeniscomponent, heel ander materiaal dan inkt of verf.

Een beproefde manier om de twee kunsten op elkaar te betrekken, is zeggen dat de poëzie ‘beeldend’ is en de beeldende kunst ‘literair’. Het is een weinig nauwkeurige aanduiding, die bovendien iets vervelend circulairs heeft: alles hangt met alles samen en voor je het weet is dichtkunst eigenlijk schilderkunst en andersom.

Vrijwel alle boeken van en over Lucebert geven blijk van zijn twee

talenten. Hij verzorgt zelf de omslagen van zijn dichtbundels en wanneer er vertalingen van zijn poëzie verschijnen, strooit hij er graag wat tekeningen doorheen, die uitdrukkelijk geen illustraties zijn. In catalogi neemt hij altijd ook poëzie op. Het dubbele van zijn talent is onmogelijk over het hoofd te zien. Maar hoe verhouden die twee talenten zich tot elkaar? Komt de taal uit het beeld voort, zoals op de omslag van een catalogus van het Stedelijk Museum in Amsterdam, waar Lucebert uit een grote langgerekte vlek ten slotte zijn naam laat ontstaan?

Heel veel taal komt inderdaad voort uit het beeld: de titels van de tekeningen, gouaches, aquarellen, etsen, litho's en schilderijen. Maar dat zijn nauwelijks gedichten te noemen, al lijken het soms wel dichtregels. *Ben ik even happy?, Bliksemse meid met heksenkater, Koppensnellers oponthoud, Zeer beschaafde conversatie, 's Morgens fris de deuren open en er uit, Wielende dieren, Yoker the smoker with yardbird, Sla hem voor rot, Nol!, Houdini in het hiernamaals* - dat zijn zo een paar echte Lucebert-titels.

In 1968 kocht ik een gouache van Lucebert die *Serenade for a wealthy widow* heet. Ik vond en vind hem prachtig, hij behoort tot

Lucebert. *Serenade for a wealthy widow* (1968).

mijn dierbaarste bezittingen, maar het stoorde mij destijds enigszins dat ik de titel niet kon thuisbrengen. Dat wil zeggen, ik zag wel drie figuren op de gouache en meende ook precies te weten wie de rijke weduwe, wie de serenadebrenger en wie de overleden echtgenoot was, maar hoe kwam Lucebert aan deze Engelse titel. Ik vroeg hem ernaar en hij schreef me terug dat hij erg van jazz hield en zijn beeldend werk soms titels gaf van jazzsongs. Deze was uit de jaren dertig, van Fats Waller. Maar, schreef hij met enige nadruk, ik moest er verder niets achter zoeken, het ging hem niet om de anekdote, maar om de 'uitvoering': 'vormen en kleuren zijn de inhoud'.

Ook al doet de titel literair aan en lijkt de titel een talige invulling te geven aan het beeld, voor Lucebert gaat het in zijn beeldende kunst uitsluitend om vormen en kleuren, en daar komt geen taal aan te pas. Toch kan uit een gesprek met Jan Martinet wel worden opgemaakt dat Lucebert enig verschil ziet, wanneer het gaat om de verhouding tot de taal, tussen tekenen en schilderen: 'Tekenen is het meest directe. In elke tekening zit een verrassingselement, doordat ik door middel van het toeval tot dingen kom die ik niet vooruit besproken heb met mezelf. Je maakt bij voorbeeld een vlek, een willekeurige vlek, maar op het moment dat je daarvan de figuur maakt - of het nu een hondje of een mensje of een vogeltje is, of wat dan ook - dan heb je het toeval vernietigd, dan is dat voor de tekening een onherroepelijk lot, dan is hij geboren. Het toeval op zichzelf heeft voor mij geen enkele waarde. Het is de methode om de verrassingen op te roepen, waarmee ik mezelf als het ware voortdurend presentjes bezorg. Voor schilderen geldt hetzelfde, maar daar zit het veel meer in de kleur. De verrassing bij het mengen van de pigmenten geeft ook een bevrediging, een andere bevrediging, minder verhalend. Dat zit in de tekening wel. Verhalend is misschien een verkeerd woord, maar ik heb wel veel minder moeite om tekeningen een naam te geven dan schilderijen. Voor mij is de structuur van een schilderij zó ingewikkeld, dat je alle kanten op kunt met namen geven. Als ik een figuur schilder dan zeg ik meestal *man* of *vrouw* of *vrouw in de rode stoel*, heel eenvoudige statische aanduidingen, terwijl ik bij tekeningen inderdaad tot hele speelse woordcombinaties kan komen. Het verschil zit vooral in het materiaal van Oostindische inkt - dat is mijn voorkeurmateriaal bij het tekenen - en verf, welke verf je ook neemt. In een bepaald stadium wordt bij olieverf het bewerken steeds moeilijker, het spontane wordt steeds moeilijker.'

Het onderwerp van Luceberts tekeningen en schilderijen is in

het algemeen de menselijke of dierlijke figuur, soms in fantastische vervormingen. Landschappen, stillevens, abstracte voorstellingen komen nauwelijks voor, het gaat hem kennelijk om het leven zelf. Zijn kijk erop is grotesk, satirisch, pessimistisch: ‘De wezens die mijn schilderijen bevolken zijn of monsterlijk of machteloos of beide tegelijk en als zodanig weerspiegelen zij de schizofrene en paranoïde aanleg van de menselijke soort, die zich eerst in onze tijd ten volle heeft ontplooid. O, het zijn geen troostrijke spiegelbeelden. Ook ik zou graag weer de impressionist willen zijn, die negentiende-eeuwervol geloof in de vooruitgang, die onbezorgd het spel van licht en schaduw op een gelukkig lachend naakt omtoverde tot zuivere schilderkunst. Maar helaas, uit dat paradijs zijn wij, de te laat geborenen, voorgoed verbannen.’

Toch kan ik me nauwelijks een vitalere kunst voorstellen dan die van Lucebert. De ‘ruimte van het volledig leven’, waar hij in zijn poëzie over spreekt, komt in zijn honderden en nog eens honderden tekeningen en in zijn vloed van overig beeldend werk tot uitdrukking. Dat de mensen het leven er niet mooier op maken en dat ‘schoonheid haar gezicht verbrand’ heeft, dat ‘alles van waarde’ ‘weerloos’ is tegenover de beulen en onderdrukkers waar de wereld vol mee zit - dat is beslist Luceberts boodschap te noemen, al is die meestal verpakt in agressie, ironie, humor en zelden een pure aanklacht. Hij is au fond een moralist, in zijn gedichten zowel als in zijn beeldend werk. Wat dat aangaat spreken zijn schilderijen wel degelijk een taal:

De uitgeknepen tube mummie die mummelt

Het beeld van de wereld dat Lucebert geeft is noodzakelijkerwijs verontrustend en komt niet tegemoet aan degenen die koetjes en kalfjes willen bekijken. Met sublieme ironie heeft hij in zijn bundel *Troost de hysterische robot* (1989) zo'n beschouwer van zijn kunst geportretteerd, waarbij hij tot slot zijn diepste drijfveer bekend maakt:

Soms komt omzichtig als op kousevoeten
Een kunstkenner en met pedant onverstand
Penseelt hij hier wat weg daar wat over
Omdat die kompositie die kleur niet precies past
Bij zijn kiekeboe-museumcarrière of bij zijn
Kiekeboe-eega of bij zijn kiekeboe-bureau

Zulke gasten waren toch gewaarschuwd
Op elk palet blijft het eeuwig een smeerboel
Bloedjes beulen zelfs de koddebeier van 't heelal
Allen roeren in de verf met verve en fervent

Maar la belle peinture oh la la da's het móóie schilderen
Dat is uit de knieën van geknielden tranen melken
Voor wie zich schaamt voor het bloeden niet te stuiten

Al vroeg had hij deze kijk op de wereld, zoals blijkt uit een gedicht uit de bundel *Apocrief* (1952), een van zijn indrukwekkendste gedichten dat men hem eigenlijk zou moeten horen voorlezen (het staat op het grammofoonplaatje achter in *De moerasruiter uit het paradijs*, 1982):

er is alles in de wereld het is alles
de dolle hondenglimlach van de honger
de heksenangsten van de pijn en
de grote gier en zucht de grote
oude zware nachtegalen
het is alles in de wereld er is alles

allen die zonder licht leven
de in ijzeren longen gevangen libellen
hebben van hard stenen horloges
de kracht en de snelheid

binnen het gebroken papier van de macht
gaapt onder de verdwaalde kogel van de vrede
gaapt voor de kortzichtige kogel van de oorlog
de leeggestolen schedel
de erosie

er is alles in de wereld het is alles
arm en smal en langzaam geboren
slaapwandelaars in een koud circus alles
is in de wereld het is alles
slaap

1991

2

Ver buiten zich ziet hij zijn angst versteend
De dichter S. Vestdijk en de beeldende kunst

Een van de vroege verhalen van S. Vestdijk, uit 1922 en gepubliceerd in de bundel met nagelaten verhalen *De grenslijnen uitgewist*, heet 'De schilderijen'. Het vertelt de geschiedenis van een man die op een dag een schilderij koopt dat pikzwart is geschilderd. Het doek intrigeert hem buitengewoon en hij zou graag willen weten wat er onder al dat zwart zit. Op een zekere dag glijdt hij, staande op een trapje, uit en valt hij boven op het schilderij. Hij belandt dan in een andere tijd en in een andere ruimte, kennelijk een zeventiende-eeuwse wereld. Na enige omzwervingen ziet hij een schuttersoptocht op zich afkomen, hij probeert het gedrang van de menigte te ontvluchten en vervolgens bevindt hij zich plotseling weer in het heden, in het Rijksmuseum namelijk, vlak voor *De Nachtwacht*. Nu hij dóór een Rembrandt in het heden is teruggeraakt, bedenkt hij dat het ook wel eens een Rembrandt geweest zou kunnen zijn waardoorheen hij het verleden heeft betreden. En zo blijkt het ook te zijn: onder het zwart schuilt het portret van Maerten Jansz., geschilderd door Rembrandt van Rijn.

Dit verhaal is de vroegste verwerking van beeldende kunst in Vestdijks oeuvre. Het motief van het betreden van een schilderij is bekend genoeg en is op zichzelf niet zo heel opmerkelijk. Maar in dit geval is er toch meer aan de hand. Uit het verhaal blijkt dat Vestdijk al vroeg, nog voor de eigenlijke aanvang van zijn schrijverscarrière, speciale belangstelling had voor de beeldende kunst. In de loop van de volgende halve eeuw zou hij romans, verhalen, essays en gedichten schrijven waarin de beeldende kunst een prominente plaats inneemt. Ik hoef maar te wijzen op romans als *Het vijfde zegel* over El Greco, of *Sint Sebastiaan* waarin een Sebastiaan-schilderij uit het Rijksmuseum een centrale rol speelt. Maar ook in andere romans, en in verhalen en essays, verwerkt Vestdijk geregeld beeldende kunst.

Over de prozaïst Vestdijk en de beeldende kunst gaat Peter de Boers studie *Vestdijks pelet*. Over de dichter Vestdijk en de beeldende kunst is nog weinig geschreven, hoewel de bijdrage van de

beeldende kunst aan zijn poëzie opvallend groot is. Vestdijk heeft zeker tachtig gedichten geschreven met betrekking tot schilderijen, etsen, houtsneden, beeldhouwwerken. Telt men de sonnettenreeks ‘De schuttersmaaltijd’, die uit dertig gedichten bestaat, daarbij, dan komt men zelfs boven de honderd uit. Telt men er de gedichten bij die op foto's betrekking hebben, dan wordt het aantal beeldgedichten nog hoger. Van alle moderne Nederlandse dichters scoort Vestdijk in het opzicht van de verwerking van beeldende kunst het hoogst.

Hoezeer de beeldende kunst hem kon inspireren liet hij royaal blijken met zijn laatste dichtbundel, *Rembrandt en de Engelen*, die twaalf gedichten bevat met betrekking tot werk van Rembrandt, en een acrostichon dat Rembrandts leven samenvat. Op 13 december 1955 schreef de minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen, Cals, aan Vestdijk een brief met het verzoek een gedicht te maken over Rembrandt tegen betaling van honderd gulden. Vestdijk ging op de achterkant van de brief, op 15 december, dus misschien al op de dag van ontvangst, of anders daags erna, meteen aan het werk en schreef het lange gedicht ‘Rembrandt en de Engelen’, waarvan hij de titel later veranderde in ‘De onvervulbare opdracht’. Ruim een week later zette hij door en schreef hij vrijwel dagelijks een gedicht, tot hij op 4 januari 1956 een complete bundel af had. Er waren zeer lange gedichten bij, zoals ‘De Nachtwacht’, dat uit evenveel kwatrijnen bestaat als er personen op het doek staan.

De ijver waarmee hij de bundel maakte, terwijl hem voor de gelegenheid van het Rembrandtjaar 1956 maar om één gedicht was gevraagd, verraadt wel hoezeer Vestdijk zich geïnspireerd kon voelen door beeldende kunst, en door die van Rembrandt in het bijzonder. Over Rembrandt had hij zich overigens tien jaar eerder, toen *Critisch Bulletin* in het speciale nummer *Pen en Penseel* de relatie tussen schilderkunst en literatuur aan de orde stelde, weinig vleiend uitgelaten. Op de vraag van welke schilders hij hield, antwoordde Vestdijk toen: ‘Mijn belangstelling voor en “kennis” van schilderkunst is zuiver fragmentarisch. Allereerst: Renaissance en vooral Barok; met name Titiaan (Graflegging) en El Greco (Hlg. Jacobus major uit Alte Pinakothek, etc.). In het algemeen ben ik, wat schilderijen betreft, meer “klassiek” dan modern ingesteld (literair en muzikaal precies andersom); jeugdindrukken hebben daarbij stellig een rol gespeeld, maar dat dit niet de enige factor is, wordt bewezen, doordat mijn voorliefde voor de “Haagse School” vrijwel verdwenen is, zoals trouwens voor alle “impressionisten”.

Voor Van Gogh voel ik weinig; voor Rembrandt (om weer even terug te gaan, langs de lijn der "menselijkheid") betrekkelijk weinig, en dan nog meer voor de Nachtwacht (mits prettig zwart en vuil), dan voor Hendrickje, hetgeen het dilettantische en oppervlakkige van mijn smaak bewijst, zodra het om schilders gaat, die niet voor 100 pct. mijn belangstelling hebben. In het algemeen zijn dit de fantasten, hoewel ik lang niet *alle* fantasten bewonder. Mijn reacties op de surrealisten zijn zeer uiteenlopend; ik kan helaas geen namen noemen. Melle fascineert mij, maar hij is geen "schilder", dus valt hier buiten. Willink (de Styliet, etc., en ook zijn landschappen, vooral de luchten). Koch (Anna en Schoorsteenveger), Roelofsz en dan natuurlijk Bosch (vooral Verzoeking Hlg. Antonius, uit Lissabon, L. vleugel, Tuin der Lusten; de Hlg. Johannes op Patmos b.v. zegt mij weer niets) en Breughel in mindere mate (Triomf v.d. Dood).

Over het geheel ben ik vrij ongevoelig voor Middeleeuwse kunst, al vind ik de portretten van Van Eyck prachtig. Vandaar misschien, dat ik Grünewald toch nog hoger stel dan Bosch: zijn Kruisiging is met de Hlg. Jacobus major van Greco het schilderij, dat mij het meest aangegrepen heeft. Maar waarschijnlijk vergeet ik er een paar.

Picasso zegt mij niets! Mondriaan minder nog. Hals en zelfs Van der Helst en dgl. boeien mij eigenlijk meer dan Rembrandt, hetgeen weer bewijst, dat ik niet tot meespreken bevoegd ben. Vermeer stel ik boven Van Meegeren. Toorop: heilige afschuw.

Maar laat ik ophouden met deze chaotische mededelingen; het was ook niet de bedoeling te publiceren, waar wij *niet* van houden. Anders zou ik ook nog moeten zeggen, dat ik minder van schilderkunst houd dan van muziek...'

De verwerking van beeldende kunst, zoals die uit zijn poëzie blijkt, sluit hierbij aan. Hoewel Rembrandt na 1946 dus in Vestdijks waardering is gestegen - het blijkt ook nog uit enkele essays - is het in het algemeen zeker zo dat Vestdijk van 'klassieke' schilderkunst blijkt te houden, of althans er aanleiding in vindt om erover te schrijven. Titiaan, El Greco, Willink, Bosch en Bruegel zijn schilders wier werk hem tot poëzie heeft geïnspireerd, al zijn het niet altijd de hier genoemde werken. Ook schilders die hij hier níét noemt, hebben hem aanleiding gegeven tot het schrijven van gedichten: Jordaens, Cranach, Goya, Piranesi, Dürer, Van Heemskerck, Da Vinci, Giotto, Watteau, Dou en Rubens. Willink, Kubin en Bantzinger zijn de enige moderne schilders in de rij.

Zijn desinteresse voor moderne kunst kan wellicht verklaard worden uit het gebruik dat Vestdijk van beeldende kunst maakte. Wie het totaal aan gedichten overziet, moet wel tot de conclusie komen dat Vestdijk de beeldende kunst voornamelijk apprecieerde als uitbeelding van levenssituaties en van menselijke karakters. Voor dat laatste is ook illustratief het essay 'Rembrandt en zijn mensen' in *De leugen is onze moeder*. Vestdijk telt daarin op hoeveel koppen er zijn te zien op drie befaamde werken van Rembrandt: op *De Anatomische les* zijn er negen te zien ('het lijk inbegrepen'), op *De Nachtwacht* maar liefst tweeëndertig ('waaronder een echte kop, nl. van de hond') en op *De Staalmeesters* zes ('vijf heren en de knecht'), bij elkaar dus een kleine vijftig mensenhoofden. En dit is nog maar een fractie, zegt hij, van het aantal hoofden in heel Rembrandts werk, waarin al meer dan honderd zelfportretten voorkomen. Het essay gaat dan verder op een aantal van deze hoofden dieper in en bewijst hoe treffend Vestdijk de indruk die een geschilderd mensenhoofd op hem maakte kon karakteriseren en hoe sterk zijn behoefte was om op déze manier met schilderkunst om te gaan.

Het is, om het meest extreme geval te nemen, moeilijk voorstelbaar dat Vestdijk een gedicht zou schrijven naar aanleiding van een Mondriaan, eenvoudig omdat er geen mensen op voorkomen en er geen 'voorstelling' wordt gegeven. Vestdijks beeldgedichten zijn altijd interpretaties van de manier waarop een voorval of menselijke figuur wordt afgebeeld. Kort gezegd komt voor hem alleen in aanmerking kunst die een mens portretteert of die een scène uitbeeldt van bijbelse, mythologische of historische aard. Soms portretteerde hij de kunstenaar zelf aan de hand van de indruk die diens werk op hem maakte, zoals het geval is met 'Piranesi etst'.

Wie de beeldgedichten van Vestdijk nader beschouwt ziet een grote variatie in de behandeling van zo'n portret of scène. Niet zelden kiest Vestdijk een verrassend gezichtspunt. Zo laat hij in 'Sileen met Dionysoskind', naar een beeldhouwwerk van Lysippos, een oude Dionysos aan het woord die naar zichzelf als kind kijkt, naar Lysippos' beeld dus. In de 'Ballade voor Albrecht' naar Lucas Cranach de Oude, *Kardinaal Albrecht van Brandenburg voor den gekruisigde*, spreekt hij Albrecht toe. In 'De ontkleeding Christi' naar El Greco laat hij Maria het hare denken van wat er met haar Zoon gebeurt. Soms dringt hij diep door in de voorstelling en geeft hij er een verregaande interpretatie van, zoals in 'De Judaskus' naar Giotto, soms ook blijft hij op afstand min of meer geamuseerd waarnemen, zoals in de beschrijving van het krijgstoneel in 'Oude prent'.

Vestdijks belangstelling voor de beeldende kunst is niet verrassend voor wie Vestdijks poëtica kent. In zijn opvatting, zoals onder meer geformuleerd in *De glanzende kiemcel*, moet de poëzie afstand bewaren ten opzichte van enerzijds de muziek en anderzijds het proza. Die twee kunstvormen zijn beide, op verschillende manieren, een gevaar voor de poëzie. De muziek is een gevaar omdat bij een te groot vertrouwen op het klankaspect van de taal de betekenis, of de inhoud, in het gedrang zou komen. Het proza vormt een bedreiging, omdat de gedachte in het gedicht de overhand zou kunnen krijgen, waardoor het gedicht volgens Vestdijk onvermijdelijk in prozaïsche richting zou afglijden en berijmd proza zou worden.

Er is één kunstvorm waar de poëzie niet bevreesd voor hoeft te zijn, waarmee zij zelfs in een vruchtbare verstandhouding kan staan en dat is de beeldende kunst. In Vestdijks poëtica wordt dan ook gepleit voor het beeld. 'Het beeld is de *vorm* waaronder de gedachte verschijnt en technisch wordt verwezenlijkt', schrijft hij. Het beeld zorgt voor de harde kern van een gedicht, het voorkomt geflirt met de muziek en het schermt de gedachte in het gedicht af van het proza. De centrale rol van deze *plastiek* vindt op twee niveaus plaats: er is de plastiek van het vers 'die op het gebruik van beelden berust en van overwegend *visuele* aard is' en er is de taalplastiek, waaronder Vestdijk bepaalde eigenaardigheden van het poëtisch taalgebruik verstaat.

Beide middelen maken de poëzie tot iets aparts, tot niet-muziek en tot niet-proza. In het hele debat over de verhouding van de kunsten tot elkaar en speciaal over de verhouding tussen literaire en beeldende kunst, kiest Vestdijk dus voor een gerichtheid van de poëzie op de schilder- en beeldhouwkunst, omdat die zijns inziens 'onschadelijk' zijn voor de poëzie, zelfs veeleer de noodzakelijke bescherming bieden aan de poëzie wil zij 'een natuurlijke, stoorloze ontwikkeling' kunnen doormaken.

Aangezien Vestdijk zozeer de aanschouwelijkheid in poëzie centraal stelt, is het niet verwonderlijk dat hij zo dikwijls uitgaat van een beeldend kunstwerk. Van welke gedachte het beeldend kunstwerk dan de inkleding zal blijken te zijn, moet het gedicht duidelijk maken. De visualisering is een wezenlijk, en ook kenmerkend element van Vestdijks poëzie. Het blijkt niet alleen uit zijn gebruik van reeds door schilders en beeldhouwers gemaakte beelden, maar ook bij voorbeeld uit het gebruik van mythologische, bijbelse of historische verhalen. In *Albert Verwey en de Idee* weidt hij daar diepgaand

over uit. Vooral het mythologische motief acht hij ‘als geen ander geschikt om in plastisch afgeronden vorm te verschijnen’, wat niet verbazingwekkend is want er zijn natuurlijk ook veel ‘beelden’ geschapen van mythologische voorvallen. Het is soms zelfs zo dat er moeilijk meer te ontkomen is aan een schilderij, zoals Bruegels *De val van Icarus*, dat als ‘plastisch afgeronden vorm’ bijna het originele verhaal zoals dat bij Ovidius is te lezen heeft vervangen. Ook bijbelse en historische gebeurtenissen hebben al heel dikwijls hun uitbeelding gekregen of zijn anders in meer abstracte zin ‘beeld’ waarnaar verwezen kan worden of waarvan kan worden uitgegaan. Beelden, of het nu mythologische, bijbelse of historische zijn, hebben bovendien dikwijls al een hele geschiedenis van interpretaties achter de rug, waardoor ze nu, voor toeschouwers of lezers, vol betekenissen zitten. Dat is prettig voor een dichter, want die kan nu met weinig woorden veel uitbeelden, of liever: zeggen.

De gerichtheid op het plastische zorgt ervoor dat Vestdijk een aanschouwelijk onderwerp kiest voor zijn gedichten: een glazen stuiter, het overgangsgebied tussen stad en platteland, twee bomen die zo dicht bij elkaar staan dat ze elkaar lijken lief te hebben, een bergmeer waarin zich de bergen weerspiegelen, Marsyas en Apollo, axolotls in het aquarium in Artis, een kerkuil, een dijk bij avond, kelners in het Vondelpark, ik noem maar wat op - allemaal centrale beelden van gedichten die hij heeft geschreven, beelden waarmee gedachten zich kunnen kleden. Niet ten onrechte heeft hij geschreven: ‘de zichtbaarheden in deze wereld zijn het grote houvast voor de menselijke geest, het Archimedisch punt buiten hemzelf, waar ook de taalkunstenaar zich naar richten moet, wil hij zijn uitingen een boven-tijdelijke en boven-individuele draagkracht verschaffen. Iedere objectivering in de taal *tendeert* naar het zintuigelijke, en dat het hoogste zintuig, het oog, hierbij de leiding heeft, spreekt vanzelf.’

Overigens hoeft dit nog allerminst te betekenen dat Vestdijk voortdurend in het museum was aan te treffen of altijd gebogen zat over boeken met reprodukties van beeldende kunst, of dat hij sterk visueel was ingesteld (hijzelf beweerde altijd van niet), maar alleen dat hij in staat was en het ook als een opdracht voelde om een visuele kern, een ‘beeld’, aan te brengen in zijn gedicht en als het ware van daar uit de gedachte zich te laten ontplooien. Zo laat hij in het gedicht ‘De dood van Judas’ - geen beeldgedicht in strikte zin, want niet geschreven naar aanleiding van een werk van beeldende kunst - Judas de dertig zilverlingen omsmelten tot een kruis-

beeld, een ongemeen plastisch centrum van een gedicht dat Judas' reactie op zijn verraad onder woorden wil brengen. Het beeld van de omgesmolten zilverlingen, tot *kruisbeeld* omgesmolten, is alles wat men zich poëtisch maar wensen kan en voor velerlei duiding, op verschillende niveaus, vatbaar.

Als Vestdijk zich liet inspireren door beeldende kunst was dat dus een bijzondere toespitsing van zijn algemene verlangen om al dichtend plastiek te bedrijven (hij noemde plastiek ook een nieuw genre, naast lyriek en epiek). Zijn werkzaamheid is te vergelijken met die van Piranesi in het gedicht 'Piranesi etst'.

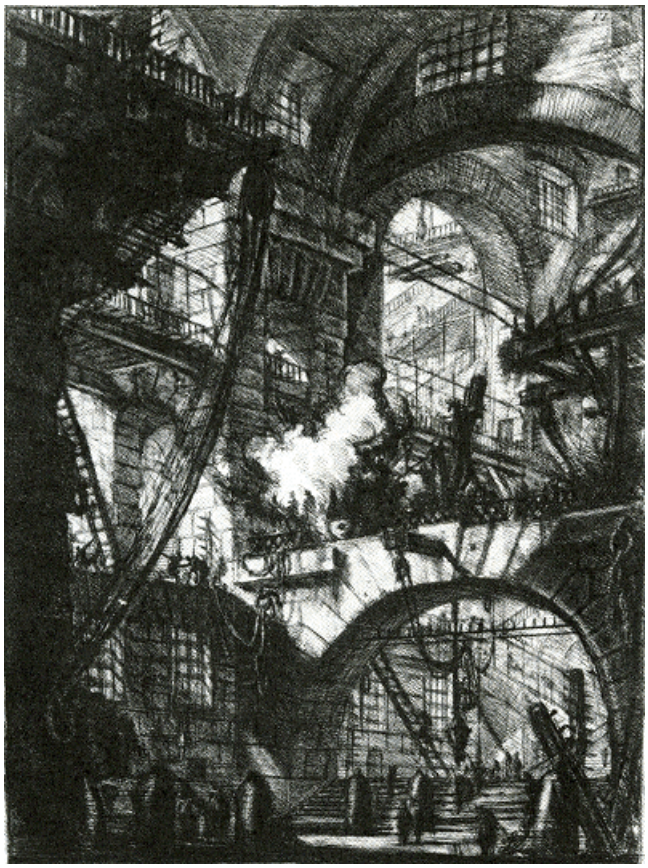
Piranesi etst
Le Carceri Invenzione

Gothisch dringen zijn kassen door steenblokken,
En van de dubbele oogspoelen windt
Hij trappen tot in 't onmeet'lijke, blind,
Stomp en stoffig, waar ze op zolders stokken;

Het gonst in hem, alsof een reus in wrok en
Wondvrees kromketens om 't eigen vleesch spint;
Marmer en ijzer drijft hij als zijn kind
Uit zich, de korrel fijn van netvliesvlokken;

En heft zich, - kreunt, - en als zijn droge stem in
De holten klinkt, is hij niet meer alleen:
Menschenmieren velen weem'len met hem in
De muren van bastille, tower, kremlin...
Ver buiten zich ziet hij zijn angst versteend, -
De spitse lijnen werpt hij voor zich heen.

Het is een kunstenaarsportret. Piranesi is erin bezig aan zijn wonderbaarlijk gedimensioneerde architectonische gevangenisinterieurs - *Le Carceri Invenzione* - en Vestdijk beschrijft dan hoe Piranesi al etsend een uitbeelding naar buiten brengt van de angst die hij binnen in zich voelt: 'Ver buiten zich ziet hij zijn angst versteend'. De kunst van Piranesi wordt hier opgevat als een gefixeerde uitbeelding van diens angst. Dit beeldgedicht heeft betrekking op het ontstaansproces van Piranesi's etsen en het is zoals zoveel beeldgedichten ook poëticaal van aard, dat wil zeggen dat het iets meedeelt over Vestdijks opvattingen over het scheppings-



G.-Battista Piranesi. *Carceri d'Invenzione* (circa 1760).

proces. Er kan van gezegd worden dat ook voor Vestdijk de creatie veel te maken heeft met *angst*.

In veel gevallen kunnen de gedichten die betrekking hebben op beeldende kunst of op beeldende kunstenaars in relatie worden gezien met Vestdijks eigen artistieke doelstellingen. Het spreekt eigenlijk nogal vanzelf dat dat zo is, want er is nu eenmaal sprake van een artistieke relatie: de beeldende kunst geeft voedsel aan de literaire. Uit het voorafgaande zou kunnen worden opgemaakt dat het Vestdijk voornamelijk begonnen was om het verhaaltje of de gelaatsuitdrukking, en in het geheel niet om beeldend-artistieke kwesties als compositie, verf, kleur, dus de intrinsieke beeldende kwaliteiten van het schilderij. Toch is het niet helemaal zo dat Vestdijk geen enkel oog had voor de specifiek beeldende kant van de zaak. Een heel goed voorbeeld daarvan is de nadruk op de compositie in 'De oprichting van het kruis', uit *Rembrandt en de Engelen*: 'Diagonaal, rechten en krommen zuchten'. Ook uit andere gedichten blijkt dat Vestdijk het kunstesthetische aspect niet volstrekt verwaarloosde ten gunste van het anekdotische, historische, psychologische of filosofische. Dat dit zo is bewijst meteen al het eerste gedicht waarop ik nader zou willen ingaan: 'Vrouwenportret'. Het behoort tot het soort beeldgedichten dat grotendeels uit een beschrijving bestaat van het beeldend kunstwerk. Het betreft hier een *Vrouwenportret* van Maarten van Heemskerck, geschilderd in 1540-'45. Het paneel hangt in het Frans Halsmuseum in Haarlem en stelt een onbekende vrouw voor. Bijna vierhonderd jaar later, in 1931 om precies te zijn, treft haar beeltenis de dichter Vestdijk en hij beschrijft haar in een gedicht dat hij dezelfde titel geeft als het schilderij: 'Vrouwenportret', als om de equivalentie te benadrukken. Maar al lijken Vestdijks woorden voornamelijk beschrijvend van aard, ze zijn ten slotte toch, in hun geraffineerde en weloverwogen keuze, interpretatief van aard. Het vrouwenportret wordt niet alleen beschreven, ook van een visie erop voorzien.

Vrouwenportret
Naar M. van Heemskerck

Schuin staan de oogen in het blond gelaat,
Dat over blonder krullen ondergaat
In een gebarsten achtergrond. Daar zweven
Nog wat dunne haren verder. De mond
Is bruin, en rijp gesloten; en er streven
Twee jukbeenderen buiten 't wangenrond.

Het lichaam, hoog en donker uitgemeten,
Wordt lichter pas waar aan een gouden keten
Het kruisbeeld zich tusschen twee vingers plaatst,
Vol van juweelen, - of een spiegeling
In haar fluweelen schoot 't gelaat weerkaatst,
En dan in harde, blonde stukken springt.

Het gedicht volgt het schilderij van boven naar beneden en beschrijft eerst het bovengedeelte, het hoofd, licht tegen een donkere achtergrond, daalt dan af naar het donkere middengedeelte van het lichaam en belandt uiteindelijk bij de schoot waarin oplichtend de handen rusten met tussen twee vingers een stralend kruisbeeld. Vestdijk stelt het dan in de slotfase van zijn gedicht, na het liggende streepje, zo voor dat het lijkt alsof in de schoot van de vrouw haar gelaat zich in gebroken vorm herhaalt. Deze indruk is een puur visuele, gegrond op de aanblik van de compositie van het schilderij. Op deze schilderkunstige verdeling van licht en donker heeft Vestdijk zijn visie op het vrouwenportret gebaseerd; het gaf hem de gelegenheid om een tweedeling in het portret te ontwaren, een wending of volta om het in termen van dichtkunst te zeggen (al betreft het hier strikt genomen geen sonnet). Met nadruk beschrijft hij die tegenstelling: ‘blond gelaat’ / ‘gebarsten achtergrond’; ‘blonde stukken’ / ‘fluweelen schoot’. De rollen van boven zijn beneden omgekeerd, schijn verkeert in wezen. De indruk die de vrouw boven aan het paneel maakt wordt teniet gedaan door de onderzijde. Het is als met de beuk en de berk uit zijn *Fabels met kleurkrijt*, die zo dicht bij elkaar opgroeien dat ze wel één boom lijken, boven de grond, maar wie dieper kijkt, onder de aarde, ziet hoe hun wortels elkaar verdringen in de vraag om water.

Vestdijks ‘Vrouwenportret’ kan op verschillende manieren gelezen worden: als een beschrijving van Maarten van Heemskercks *Vrouwenportret*, als een interpretatie van de psychologie van de afgebeelde vrouw op basis van de compositie, als een meer algemeen filosofische constatering dat er tegenstellingen bestaan als die tussen boven en beneden, schijn en wezen; en ook als een gedicht dat naar de vorm een representatie wil zijn van Van Heemskercks *Vrouwenportret*.

‘Vrouwenportret’ is nog een betrekkelijk eenvoudig beeldgedicht. De vrouw is onbekend, zij heeft geen context, alleen dat kruisbeeld in haar hand, en Vestdijk had dus weinig of geen gegevens voor een geschiedenis, als had hij die natuurlijk best kunnen

Maarten van Heemskerck. *Vrouwenportret* (circa 1542). Frans Halsmuseum, Haarlem.

verzinnen. Iets heel anders is het als hij een gedicht maakt naar aanleiding van het portret van Johanna van Aragon of van Karel VI als valkenier. Die figuren staan in een veel wijder historisch verband, dat dan ook meespeelt in het vers.

Zo'n meer gecompliceerd geval is ook het gedicht dat Vestdijk maakte op Bruegels bekende schilderij *De parabel der blinden*. Vestdijk noemt zijn gedicht 'Blinden'.

Bruegels schilderij is zelf al een beeldende verwerking van tekst, namelijk van Mattheüs 15:14: 'Indien een blinde een blinde leidt, zullen zij beiden in een put vallen.' Het imposante tafereel van Bruegel, waarin de achtersten niet doorhebben wat de voorste al is overkomen, drukt veel beweging uit, maar blijft vanzelfsprekend een stomme, stilstaande uitbeelding van een dramatische gebeurtenis. Woorden kunnen daar verandering in brengen. Zo heeft de Duitse schrijver Gert Hofmann een novelle gewijd aan de blinden op Bruegels schilderij: hij laat ze tastend op zoek gaan naar de schilder met wie de afspraak is gemaakt dat ze geschilderd zullen worden. Vestdijk maakt er een episch beeldgedicht van:

Blinden
Naar Brueghel
Voor J. Slauerhoff

Langdradig als een slakkenspoor op heggen
Beed'len zij dorpen uit, van huis tot huis,
Verheugd, als zij elkaar de giften zeggen,
Waarop zij slapen kunnen, hard en kuisch,
Verzadigd, eenzaam met hun kauwgeluiden.
Ze kennen elkander aan 't klokgeruisch
Bij 't drinken, of aan de beschorste huiden
Die zij aftasten zooals een houtvester
Zijn kruisen zet om 't rooien te beduiden.

Men moet hen zien, als ze de eenige flesch ter
Hand nemen, door een waard in haast gevuld:
Wàt zal het zijn: schoon water of wijnresten?

Gewoonlijk toonen zij wel 't woudgeduld
Zich breed te drenken aan een zomerregen,
De monden open; niemand treft de schuld,
Al vallen drupp'len ongelijk hun tegen.

Onder de boomen vredig in een wrong
Luist'ren ze naar wat in hun macht gelegen
Is, soms smakkend, wenschende met de tong;
De posten uitgezet in vingertoppen,
Naar onderling verraad altijd op sprong:
Naar 't geld wegnemen en het broodverstoppen. -

Dit voor den regentijd. - Maar als het stof
In hoon hun oogen vult, als na het kloppen
Om water, 't peilen ton na ton, het grof
Getwist uitbreekt om wie den vlóek verdiende:
Dán neemt de zonnekoorts hen in verlof,
En hand, in hand in droomen stralend ziende
Geworden, dwalen ze van bermen neer;
Hun voet haakt - zoo de eerste, zoo de tiende -
En dorstig storten ze in 't onzichtbaar meer.

Hij geeft het schilderij een voorgeschiedenis mee. Hij onderscheidt twee tijden: een tijd waarin het regent en een waarin het dat niet doet. In de regentijd kunnen de blinden zich behelpen, al moeten ze ook ieder op zichzelf opereren in het groepsgeheel. Als er geen regen meer valt sluiten ze zich aaneen, in een extatisch verlangen naar water en ze gaan daar gezamenlijk naar op zoek. Het resultaat van hun zoeken is geformuleerd in de slotregel: ‘en dorstig storten ze in 't onzichtbaar meer’, een vervulling van hun wensen, maar tegelijkertijd wellicht ook hun dood. Ook in dit gedicht voert Vestdijk dus een tegenstelling, een ommekeer in, nu door middel van de voorgeschiedenis. De epische opmaat naar het moment dat Bruegel uitbeeldt heeft Vestdijk nodig om duidelijk te kunnen maken aan welk een dramatische paradox deze blinden onderhevig zijn.

Tot slot een gedicht dat met zoveel woorden het scheppen van beeldende kunst vergelijkt met het scheppen van poëzie. In het algemeen is het zo dat beeldgedichten dikwijls verkapte poëticale gedichten zijn en dat men, wil men in het centrum van een dichterlijk oeuvre terechtkomen, heel goed tot bestudering van juist de beeldgedichten erin kan overgaan. Het gedicht ‘Avondmaal Leonardo da Vinci’ gaat, enigszins tegen de verwachting in, niet in eerste instantie over Leonardo's befaamde fresco, maar over een van de vele etsen die ter reproduktie ervan gemaakt zijn.

Avondmaal leonardo da vinci

Voordat de ets in enge strepen stond,
Gemakk'lijk merkend wat het verste was
In 't vaagst der zaal, toen groeide 't als één wezen,
Als een gedicht, in wording slechts te lezen,
Eerbiedig opgeteekend uit den mond
Van die het schiep en die het nimmer las.

O wild en onnaspeurlijk bloemenras,
O samenhang in 't botten der gebaren,
Zomersche bloei, en herfstig in hun vreezen,
Verwelkend in het schutblad der talaren
En door de winterstormen uitgekrast.

Eeuwige lente toch, die men verloor.
Want waar de schepper magisch tastend door
Die handen leefde in 't nevelig kwadraat,
Daar wordt het nu gescherpt en aangeprezen
En elk gebaar met spitse naald bewezen:
Zoo is het, zoo 't symbool, en zoo de maat.

Het nevelige en vage, het organisch tot stand gebrachte kunstwerk van Leonardo, dat volop leefde en dan ook wordt vergeleken met de natuur, wordt van zijn magie beroofd door de etser die met zijn etsnaald alles aanscherpt en verduidelijkt. Twee procédés, twee kunstenaars stelt Vestdijk hier tegenover elkaar. Was het fresco het leven zelf, ‘in wording slechts te lezen’, en was Leonardo de ware schepper die schiep en geen behoefte voelde om te reflecteren op zijn schepping, de ets is de dood en de etser brengt door zijn kritische instelling het geschapene om het leven. De tegenstelling tussen die twee is fundamenteel, niet alleen in termen van schepping tegenover reproduktie, maar ook waar ermee beweerd wordt dat het uiteindelijke resultaat in de kunst ten achter blijft bij de aanleiding. Vestdijk heeft op talloze plaatsen in zijn oeuvre dit echec beschreven, - ook hier, in het beeldgedicht ‘Avondmaal Leonardo da Vinci’.

1988

De middelmoot is het smakelijkste van de vis
Beeldgedichten van S. Vestdijk

Een museum weet niet wat het teweegbrengt. Neem het Rijksmuseum, het hangt boordevol met de allermooiste kunstwerken en elke dag lopen daar honderden mensen langs. Wat ze erbij denken komen we niet te weten, een enkele keer vangen we wel eens een eenvoudige uitdrukking op, zoals ‘prachtig’ of ‘vreselijk’, maar in het algemeen geeft het museum alles en krijgt het bijna niets terug.

Een enkele keer loopt er tussen de bezoekers een dichter en dan kan het voorkomen dat de indruk die een of ander kunstwerk op hem maakt wordt uitgesproken in een gedicht. Zo was, naar eigen zeggen, de jonge Pierre Kemp niet weg te slaan bij *Het Joodse Bruidje*. Telkens weer, dagen achtereen, bezocht hij de zaal waar zij hing en hij bleef daar maar voor het schilderij drentelen, de suppoost werd er zenuwachtig van. Kemp viel op de kleur van het bruidje en daar heeft hij dan ook later een mooi gedicht over geschreven dat begint met de regel ‘Ik heb het Rood van 't Joodse Bruidje lief’.

Kemp is niet de enige dichter die in het Rijksmuseum een indruk voor het leven onderging. Hans Faverey kwam geregeld even langs bij het kleine, transparante stilleven met asperges van Adriaan Coorte, waarin hem vooral de lichtval aantrok. J. Bernlef zag zichzelf weer zitten in de Haarlemse Sint-Bavo toen hij naar het schilderij van Pieter Saenredam keek en zelfs meende hij in de minuscule figuur achter de pilaar, boven op de gaanderij, de gebochelde schilder te herkennen. H.H. ter Balkt moet naar de Hercules Segherstentoonstelling in het Rijksprentenkabinet zijn geweest, in 1967; uit zijn gedichten over leven en werk van Seghers blijkt althans dat hij de catalogus met vrucht heeft gelezen.

Het museum hoeft niet uitsluitend reacties af te wachten, ze kunnen ook worden uitgelokt. De Tate Gallery in Londen nodigde een paar jaar geleden enkele tientallen Engelse dichters uit om een werk uit de collectie te kiezen dat hen kon inspireren tot een gedicht. *With a Poet's Eye* heet het mooie, in kleur geïllustreerde boekje dat ervan kwam. Het Mauritshuis deed, ter gelegenheid van de verbouwing, iets vergelijkbaars en het Rijksmuseum vroeg aan

Rutger Kopland om de eerste ‘Ontmoeting tussen Meesterwerken’ - het ging om de mini-expositie van een schilderij van Claude Lorrain en een van Jan Both - met een gedicht over deze ontmoeting luister bij te zetten. Een goed initiatief, te meer omdat bij de schilderijen ook het gedicht, heel groot afgedrukt, werd geëxposeerd.

De schrijver S. Vestdijk is, kan men zeggen, door het Rijksmuseum gevormd. Op tienjarige leeftijd bezocht hij het, samen met zijn tante, geheel tegen de regels die bepaalden dat kinderen beneden de twaalf, zelfs onder geleide, geen toegang hadden. Klaarblijkelijk werden ze te jong geacht voor de aanblik van sommige schilderijen. Vestdijk, ik volg nu de geromantiseerde, maar toch wat dergelijke gebeurtenissen betreft wel als autobiografisch te beschouwen tekst van *Sint Sebastiaan* - Vestdijk was enorm onder de indruk van een zaal vol ‘naakte poppen’, zoals hij ze noemde, replica's van antieke kunst: ‘Links achter hem dreigde een onzaglijke Zeuskop, met ogen zonder pupillen, een dom en machtig gelaat. Aan de overkant stonden de poppen twee rijen dik: Apollo van de Belvédère, welke achternaam nieuw voor hem was, een Sileen met een jongetje, Venus van Milo zonder armen, maar verder prachtig, en de Laocoöngroep; hij begreep niet hoe het mogelijk was zoveel naakt bij elkaar te brengen’ (over Apollo schrijft hij later zijn. ‘Apollinische ode’ en over de sileen het gedicht ‘Sileen met Dionysoskind’).

Maar het meest en wel tot in het diepst van zijn ziel werd hij getroffen door een schilderij dat Sint-Sebastiaan voorstelde, dat toen nog aan A. Cano werd toegeschreven, maar tegenwoordig aan de Spaanse schilder Juan Carreño de Miranda. Het schilderij had een zelfde ingrijpende werking als, ongeveer in diezelfde tijd, de Apollo-tors uit Milete in het Louvre op Rilke had. Het veranderde zijn leven. *Sint Sebastiaan*, de roman, begint met een deel dat ‘De angst’ heet en in feite speelt die ook door het hele boek heen een voorname rol, maar het kind overwint die angst als het kijkt naar het Sebastiaan-schilderij: ‘Dit alles nu betekende zo'n verpletterende overwinning op de angst, die niet meer bestreden werd met gelijke wapenen in hemzélf, maar eenvoudig in een ander werd gestopt, - het omgekeerde van medelijden dus: hij leed niet met Sint Sebastiaan mee, maar Sint Sebastiaan met hem! - dat hij als herboren die zaal uitkwam, hongerig, maar niet flauw van de honger, en met een ongewone blos op de wangen.’

Dit psychologische proces is in Vestdijk-beschouwingen al dik-

wijls becommentarieerd, maar hoe ingewikkeld men er ook over kan en mag praten, in alle eenvoud is er sprake van de cathartische werking van kunst. Het schilderij, dat buiten de beschouwer om bestaat, biedt hem de mogelijkheid zijn angst te projecteren in Sint Sebastiaan, die dan als een plaatsbekleder gaat fungeren, als iemand die het op zich neemt de angst van de ander te belichamen.

Het klinkt wat pathetisch, maar ik geloof dat precies op dat moment de schrijver Vestdijk is geboren. Niet voor niets heeft de roman als ondertitel ‘De geschiedenis van een talent’ en het cruciale moment in die geschiedenis is het bezoek aan het Rijksmuseum en meer speciaal de aanblik van Sebastiaan. Wat kunst kan zijn, en kan doen, dat ervaart de jongen dan voor het eerst in alle hevigheid, namelijk dat er een andere wereld is, die van het schilderij, waar een heilzame, zelfs verlossende werking van uitgaat, een werking die troost verschaft en het isolement doorbreekt.

Dikwijls heeft Vestdijk over kunstenaars geschreven (ik hoef maar aan zijn El Greco-roman *Het vijfde zegel* te herinneren) en dus ook dikwijls over het scheppingsproces. Twee vroege gedichten zijn in dit verband van belang: ‘Goya etst de hertogin van Alva met een negerkind’ en ‘Piranesi etst’. In het Goya-gedicht wordt het zo voorgesteld dat Goya, na een, ten slotte bekoelde, verhouding met de hertogin van Alva zijn gevoelens uitdrukt in een ets. Hij geeft op die ets (die in werkelijkheid trouwens een tekening is) de hertogin toch nog een kind, maar het is een negerkind dat zijn ‘verkoolde liefde’ symboliseert voor deze ‘vrouw van verzenging’. Daarvóór had hij haar verschillende keren groot en imposant geschilderd, liefdeblijken zonder weerga, maar nu etst hij haar, en:

> *Een fijne etsnaald schroeit de wond*
> *Weer dicht, bij 't schild'ren toegebracht*.

Kunst, kortom, heeft een zekere therapeutische werking. De genese van de ets is tegelijk de genezing van Goya's ‘wond’.

In ‘Piranesi etst’ wordt wat ik voor deze gelegenheid maar zal noemen het Sint-Sebastiaan-effect nog veel sterker geformuleerd. Piranesi is bezig zijn gefantaseerde gevangenisinterieurs te etsen: dreigende, labyrintische gewelven vol gangen, bruggen, trappen en raderwerken. Al doende schept hij een wereld die er voorheen niet was, een geëtste gevangenis die de extrapolatie is van zijn innerlijke gekweldheid. Piranesi, zo wil Vestdijk het zien, brengt zijn ang-

sten naar buiten, geeft ze het aanzijn van bizarre kerkers, waarin mensen opgesloten zitten. En als hij dat heeft gedaan, is hij niet meer alleen en gevangen in zichzelf, maar deelt hij met anderen hetzelfde lot in de werkelijkheid van de ets.

Ver buiten zich ziet hij zijn angst versteend, -

Op een betere manier is het nauwelijks te zeggen dat Piranesi zijn angsten projecteert op de etsplaat. Hij maakt een wereld die is afgeleid uit zijn binnenste, maar als zelfstandige, artistieke werkelijkheid buiten hem ook een zekere, wat zal ik zeggen, vertroosting biedt.

Vestdijk heeft een groot aantal gedichten geschreven naar aanleiding van beeldende kunst. Dat hoeft niemand te verwonderen die weet welk een belang hij hechtte aan 'plastiek'. Het mooist heeft hij zijn standpunt dienaangaande geformuleerd in het essaytje 'Het kernpunt der poëzie' in *Strijd en vlucht op papier*. Ik citeer het in zijn geheel: 'Tegen de neiging van iedere poëzie om in haar eigen grensgebieden te vervloeien vormt het beeld, d.i. de visuele voorstelling, en de poëtische metafoor, die daarvan rekenschap aflegt, het nuttigste tegenwicht. Concrete plastiek geeft niet alleen gehalte, ruggegraat, houding aan het vers, waarborgt niet alleen een inhoud, die veelbetekenend kan zijn zonder in abstracte betekenissen te verstarren of in welluidende gevoelsexclamaties te vervluchtigen, zij levert ook de beste waarborg tegen verwarring en twijfel bij de dichter zelf. De "zingende" dichter, de de lyra der oude Grieken perpetueert, moet zich op zijn eerlijke momenten afvragen of hij niet beter zou kunnen gaan toonzetten - de "Gedankendichter" heeft er last van, dat de banden van Kant of Hegel op zijn boekenplank hem spottend of verwijtend aanstaren. Daarentegen zal de (overwegend) plastische dichter zich nooit behoeven te verwijten, dat hij een mislukte schilder is, want "schilderen met woorden" is niet veel meer dan een vergelijking en zowel creatief als receptief is de afstand tussen een geschreven gedicht en een geschilderd doek oneindig veel groter dan tussen een gedicht en een toonstuk (die elkaar kunnen "begeleiden") en een gedicht en een wijsgerige verhandeling (die elkaar kunnen "parafraseren"). In de drieëenheid klank-beeld-gedachte is het beeld de middelmoot, en de middelmoot is het smakelijkste van de vis.'

Vestdijks belangstelling voor de beeldende kunst, zoals die blijkt uit zijn werk, is duidelijk aan beperkingen onderhevig. Hij blijft

vooral gefascineerd door het soort beelden waar hij in het Rijksmuseum mee kennis maakte: mythologische voorstellingen, heiligenlevens, helletaferelen, bijbelse geschiedenis en portretten, al dan niet van historische figuren. Het zijn beelden waaraan over het algemeen een verhaal vastzit of waaraan anders een verhaal valt vast te knopen.

Vestdijk had een verhaal nodig dat zich binnen de lijst afspeelde, of ten minste een menselijke figuur, een gelaat bij voorkeur waar hij iets vanaf kon lezen. Het is dan ook niet vreemd dat hij in zijn enige gedicht naar aanleiding van een stilleven - het gaat om een stilleven van Jacopo de Barbari uit de Alte Pinakothek in München - een verhaal verzint dat aan de voorstelling voorafgegaan zou kunnen zijn. Op het schilderij is een dode patrijs te zien (Vestdijk maakt er een eend van - ornithologische misvatting of dichterlijke vrijheid) die samen met twee onderdelen van een harnas (het lijken me de handschoenen) aan de wand is gehangen. Wat doen die twee daar te zamen, wat is hier aan de hand?, moet Vestdijk zich hebben afgevraagd en hij maakt er dan het volgende, door hem overigens nooit gepubliceerde en zeker niet zijn sterkste gedicht van:

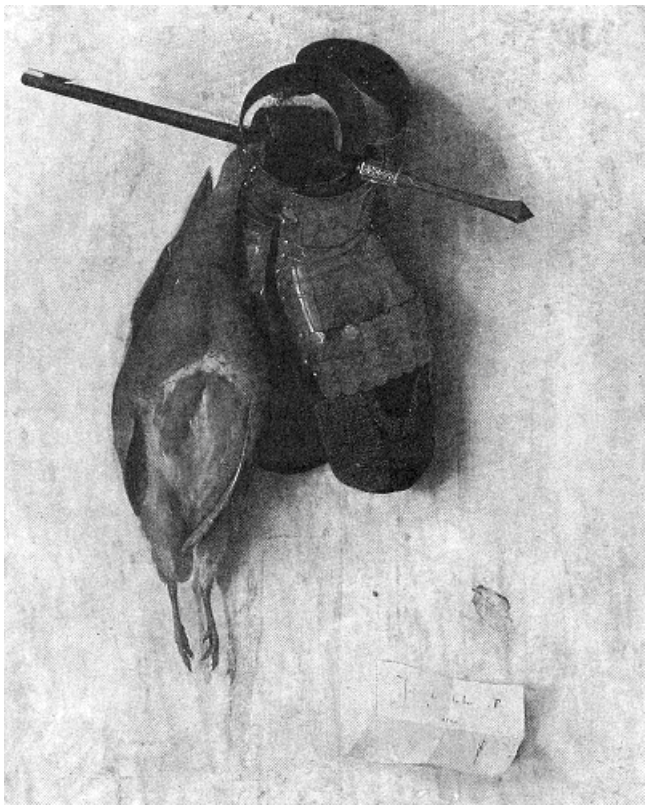
Stilleven
naar Jacopo de' Barbari, 15-e eeuw

De vogel, met de pooten dicht vereend,
En 't bijgevoegde schalm - en maliestuk,
Ze fluisteren elkaar geheimen toe.

Wie zag de wonden, wie den laatsten ruk,
Waarmee de ridder, spoorslags-wild en moe,
Zich uit het slijk dat meters diep verveent,

Opheffen wou? Maar hij had geen geluk,
Als doodsbezorger enkel dezen eend,
- Die hier een in 't moeras vergoten bloed
Aan 't roest aanpast - en die voor beider dood
Zijn laatste reut'ling met gekrijsch besloot.

In de meeste schilderijen die Vestdijk tot poëzie inspireerden was al tekst inbegrepen. Een graflegging van Titiaan impliceert nu eenmaal de bijbelse geschiedenis. Een Danaë, van dezelfde, bestaat



Jacopo de Barbari. *Stilleven* (1504). Alte Pinakothek, München.

niet zonder het mythologische verhaal. Als Lucas Cranach de Oude kardinaal Albrecht van Brandenburg op zijn knieën schildert bij de gekruisigde Christus is er tekst voorhanden uit de geschiedenisboeken. De heilige Antonius van Bosch verwijst naar diens heiligenleven.

Dat Vestdijk bij zijn keuze uit de beeldende kunst zo sterk leunde op de tekst die in het beeld was inbegrepen-het is hem wel verweten dat hij alleen een literaire belangstelling had voor kunst - wil echter *niet* zeggen dat hij geen oog had voor de manier waarop het schilderij het verhaal laat zien. In laatste instantie liet hij zich niet door verbale, maar door visuele impulsen sturen bij zijn poëtische verwerking van beeldende kunst.

Het eenvoudigste voorbeeld hiervan is het gedicht 'Vrouwenportret', dat geheel gebouwd is op de compositie van het schilderij: het volgt het schilderij van boven naar beneden en het maakt psychologie of filosofie van lichtindrukken.

Ook in andere gevallen kan de basis van het gedicht worden teruggevonden, ik moet eigenlijk zeggen: worden teruggezien, in wat nu juist de schilderkunstige en compositorische bijzonderheden of opvallendheden zijn.

De wadende manier waarop Giotto op zijn fresco Judas naar Christus toe laat lopen en Hem omarmen, de houding van hun hoofden, Christus boven, Judas daaronder die zijn getuite lippen naar de Heiland toe steekt-het is deze beeldvorming van het bijbelverhaal en geen andere die Vestdijk het begin ingeeft van zijn gedicht 'De Judaskus':

> *De kaak dreigt als een rotsblok-onder-zee,*
> *Waaruit het sappig weekdier van den mond*
> *Voortschuift tot kussen*.

Ook in het vervolg van dat gedicht speelt het beeld van de zee, het omhoogkomen en het hoe dan ook met elkaar verbonden zijn van die twee, van Christus en Judas, de hoofdrol.

In sommige gevallen komen de compositie en de schilderkunstige kant met zoveel woorden in het gedicht zelf ter sprake. Een mooi voorbeeld hiervan is het lange gedicht 'Duif, bloem en engel' dat is geschreven naar aanleiding van El Greco's *De onbevlekte ontvangenis* uit het Museo de Santa Cruz in Toledo. Maria is op dat schilderij verheven voorgesteld, hangend in de lucht, omgeven door engelen die inderdaad, zoals Vestdijk veronderstelt, geboren

lijken te worden uit een wilde wemeling van licht aan haar voet. Hij zegt het zo en bewijst alweer hoe compositie- en lichtgevoelig hij is:

Hoe steil werd gij, gebenedijde, afgeschilderd,
In uw zoet concilie van eng'len overschoon,
Die uit de volle luitkelk toon om toon
Doen drupp'len naar waar 't middenlicht verwildert.

Baart daar een diamanten baaierd eng'lenlijven?

Hoe kende Vestdijk het schilderij van El Greco? Dat is een vraag, de vraag naar de bron, die men ten aanzien van zijn beeldgedichten natuurlijk wil stellen en nog liever beantwoorden. Vestdijk is nooit in Toledo geweest en zal dus naar alle waarschijnlijkheid het schilderij nooit in het echt gezien hebben. Hij moet een reproduktie onder ogen gehad hebben, mogelijk zelfs een die zwart-wit was (er komt in het hele gedicht maar één kleuraanduiding voor, 'geelgoud' voor het kleed van Maria, maar dat lijkt mij typisch een interpretatie van de kleur op basis van een zwart-witte voorstelling).

Wie een kijkje neemt in Vestdijks bibliotheek, die is ondergebracht in de UB Utrecht, zal daar vrijwel niets van belang aan treffen in verband met de vraag naar de bron. Vestdijks bibliotheek, die toch al tamelijk klein mag worden genoemd voor een schrijver van een zo erudiet en immens oeuvre, bevat aan boeken over beeldende kunst niet veel meer dan een centimeter of tien. Een paar kleine boekjes over Memlinck en Rubens in de 'Collection des Maîtres', een even klein boekje over Leonardo da Vinci, iets over Bosch, maar alles van later datum, niet uit de tijd dat hij zijn meeste beeldgedichten schreef. Niets over El Greco, niets over Rembrandt (ja, de lezing *Rembrandt en Amsterdam* die Van Regteren Altena hield in het Rembrandtjaar 1956 en die Vestdijk als Rembrandt-dichter dus wel toegestuurd zal hebben gekregen), niets over noem maar op.

Alleen een boekje uit 1908, nummer 8 in de reeks 'Gowan's Art Books', ter grootte van een smal pakje sigaretten: *The Masterpieces of Titian*. Het is hetzelfde boekje waarvan sprake is in *Sint Sebastiaan*. Anton Wachter krijgt het van zijn oom en raakt gefascineerd door de 'naakte poppen' erin, speciaal door de twee Danaë's. Hij wil ze natekenen en om de onderlinge verhoudingen van de ledematen goed te kunnen overnemen, maakt hij kleine prikjes in het papier, zodat hij de afstanden kan meten. Ik kan niet zeggen dat het mij

onberoerd liet, toen ik precies op de, kennelijk dikwijls opengeslagen, bladzij van de Danaë's die prikjes ook inderdaad waarnam. De bron voor Vestdijks Danaë-gedicht, dat hij jaren later zal schrijven, is stellig dit boekje uit zijn jeugd.

Het tweede boek uit zijn bibliotheek dat voor de studie van Vestdijks beeldgedichten van belang is, is de catalogus van de Alte Pinakothek in München uit 1926. Vestdijk is er in de jaren twintig geweest en nadien nog verschillende keren. Uit de collectie van de Alte Pinakothek heeft hij werk genomen van Jacopo de' Barbari, Giotto, Lucas Cranach de Oude, El Greco, Jordaens, Rubens en de Meister des Marienlebens. In de catalogus heeft hij in een paar gevallen kleine notities gemaakt bij schilderijen die hij later gebruikt heeft. Zo schrijft hij bij Cranachs *Kardinaal Albrecht van Brandenburg knielend voor de gekruisigde* het volgende: ‘een dikke, diklippige welgedane kardinaal met ringen aan z'n vingers, knielend voor den jammerlijk mageren bloedenden Christus’. En bij Jordaens' *De satyr en de boer*: ‘mooie uitdrukking van de arationaliteit der gelijkheid der tegenstellingen in het gezicht van de satyr’.

De catalogus is een belangrijke bron, juist ook vanwege deze aantekeningen. Ze laten zien dat Vestdijk bij zijn visie op het schilderij was gespitst op tegenstellingen, iets wat al uit zijn gedichten bleek, maar dat nu nog eens wordt bevestigd door de synoptische opmerkingen in de marge van de catalogustekst. Die zijn om zo te zeggen de verbale kiemcel van het gedicht, nadat het beeld al voor deze summiere bewoordingen had gezorgd. De uitwerking ervan vindt inderdaad in de betreffende gedichten plaats.

Er is een hiermee enigszins vergelijkbare bron aanwezig in Vestdijks nalatenschap, die in het Letterkundig Museum te Den Haag berust. Het is een cahier waarin hij, kennelijk aan het begin van zijn schrijversloopbaan, voor of tijdens zijn eerste poëzievlaag, schilderijen van Bruegel en Bosch is gaan beschrijven, ongeveer zoals hij verderop in het cahier historische werken over vorstelijke figuren (bij voorbeeld Johanna van Aragon) is gaan excerperen. Lang niet al deze excerpten van beeldende kunst zijn ook daadwerkelijk gebruikt en tot poëzie geworden, maar een aantal toch wel. Vestdijk moet de boeken geleend hebben uit de bibliotheek of ze aldaar geraadpleegd hebben. Het is niet duidelijk wat zijn bron is, al moet het werk over Bosch een Franse monografie zijn.

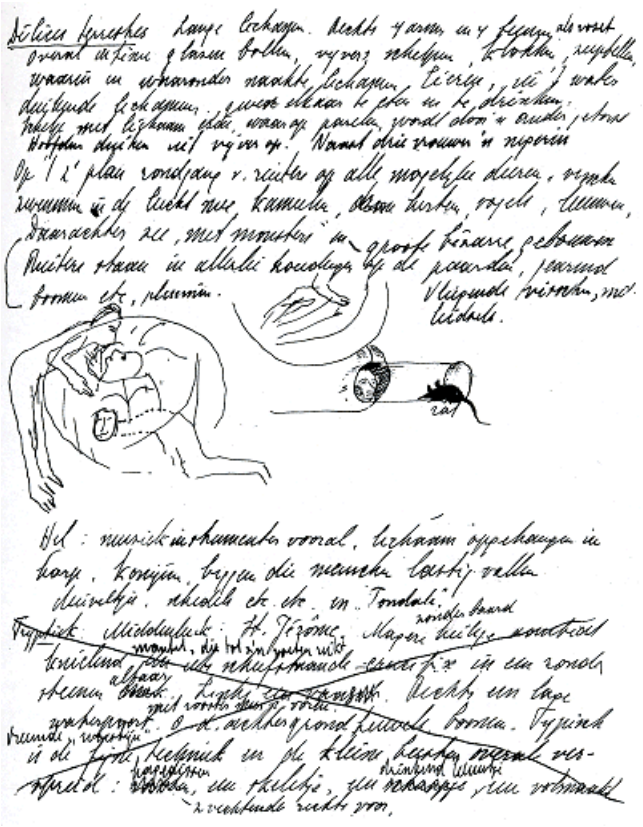
Hier volgt Vestdijks beschrijving van het middenpaneel van de triptiek in het Dogenpaleis in Venetië, de heilige Hieronymus voorstellend (-: geschrapt): ‘St. Jérome. Magere heilige, zonder

baard, aanbidt knielend, mantel, die tot z'n voeten reikt, een iets scheefstaande crucifix in een ronde steenen (-bank) altaar. Links een vaas. Rechts een lage waterpoort, met rooster meer naar voren. Op den achtergrond heuvels, boomen. Vreemde “woestijn”. Typisch is de fijne techniek en de kleine beesten overal verspreid: (-ratten) hagedissen, 2 vechtende rechtsvoor, een skeletje, een (-schaapje) drinkend leeuwtje, een volmaakt scheefstaand heiligenbeeldje, omvallend afgodsbeeld, een cactusplant, ook een soort pluim, zoals in de délices, wortelend op den heuvel. Een vogel, een hoed, steenen afgebrokkeld, en in schijfvorm, zeer fijn-intieme architectuur. In 't geheel ligt iets oneindigs. In de bank, is altaar, groeit een boom. Bank zelf met friezen gebeeldhouwd, de vaas links ook (zon, maan, sterren, biddende heilige). Ooievaar.’

Het gedicht dat hij naar aanleiding van dit schilderij heeft geschreven, laat duidelijk het verband zien met deze proza-opmaat, al helemaal in de eerste versie, die als volgt luidt:

De hlg. Hieronymus in de woestijn
naar H. Bosch, tryptiek, middenluik

't Is of men voor dit lándschap bidden moet,
Dat, hoog lepreus, de zwaarste zonden boet.
De dieren zijn verdroogd, klein en verschrompeld:
De leeuw niet 't minst, die naar 't brak water strompelt
Zoo willoos als een lam en als een slak
Zoo naakt in zijn te sluike krullenpak.
't Skeletje graaft zich in tusschen de steenen,
Waaraan twee hagedissen glans verleenen,
Maar 't weer bederven door den harden kreet,
Waarmee de één zijn broer een schub afbeet.
Die kreet wordt lucht, vervliegt en wordt weer dier:
Want mijlen ver verheft zich een pluvier
Kalkwit en ziek en schilf'rend als de rapen,
Maar voor die hagedissen als geschapen.
De kardinaalshoed lijkt een molensteen.
Een cactus wandelt, woest en slecht ter been.
De marmerschijven brokk'len naar den kant,
Zoeken te drinken bij het sappig land
Dat achter 't rooster in de waterpoort
Hun dorst laat zwellen, doch hun droom verhoort...
Op stellen heuvelrug duivelt een pluim,



S. Vestdijk. Aantekenschrift met beschrijvingen van schilderijen van Hieronymus Bosch. Nederlands Letterkundig Museum, Den Haag.

Heidensch van vorm, een regenbogig schuim.
Het afgodsbeeld verliest zijn evenwicht.
Ver weg torsen loofboomen stof en licht,
Of boomen niét, eerder een luchtspiegeling...
Temidden van 't oneindige gewring,
't Karig geknak, 't moorden en rustaanranden
Knielt de hiërarch, vermagerd, en zijn handen
Verzoeken hulp aan 't kruisbeeld in 't rondeel:
Bankachtig altaar, lomp als een houweel.
Toch pronkt de welving onder het vernis
Met Judith en 't hoofd van Holophernes. -

De uiteindelijke versie is hel resultaat van een proces van verdichting:

De hlg. Hieronymus in de woestijn
Naar Hieronymus Bosch

't Is of men voor dit landschap bidden moet,
Dat hoog lepreus de zwaarste zonden boet.

De dieren zijn verdroogd en zeer verschrompeld,
De leeuw niet 't minst, die naar 't brak water strompelt.

Skeletje graaft zich in tusschen de steenen,
Waaraan twee hagedissen glans verleenen.

De kardinaalshoed lijkt een molensteen.
Een cactus wandelt, woest en slecht ter been.

De marmerschijven brokk'len naar den kant.
Ver weg staan loofboomen op 't stoffig land.

Op steilen heuvelrug duivelt een pluim,
Heidensch van vorm, een regenbogig schuim.

En alles gilt geruischloos, knakt en schilfert,
En de hiërarch, vermagerd, ziek omzilverd,

Knielt bij het altaar, dat onder het vernis
Judith toont met het hoofd van Holophernes.

Hieronymus Bosch. *De heilige Hieronymus* (circa 1505). Palazzo Ducale, Venetië.

In 1949 kwam er van Henriëtte van Eyck en van Vestdijk een gezamenlijk geschreven roman uit, *Avontuur met Titia*. Het is een curieus boek, beslist geen meesterwerk, maar voor degenen die geïnteresseerd zijn in de rol van schilderkunst in de literatuur wel degelijk opzienbarend. De roman speelt in het nachtelijke Rijksmuseum, er komen buitengewoon veel schilderijen in ter sprake en voor Henriëtte van Eycks personage (het is een briefroman) komen ze zelfs tot leven: de geschilderde figuren lopen van het doek af en zorgen voor aardige nachtelijke scènes. De roman geeft gevolg aan wat Vestdijk al heel in het begin zijn personage in de mond legt: ‘ook het museum is zo'n onbeschreven blad, dat beschreven had kunnen worden, dat schier onweerstaanbaar daartoe noodt, om zich toch altijd weer in het van mogelijkheden zwangere niet-zijn terug te trekken. Is een museum niet een gemankeerde werkelijkheid, een schilderij niet een kiem van leven, en toch nooit het leven zelf? Het museum staat in onze stad als een stuk nacht, dat deze stad alleen nog maar ontbrak om volmaakt te zijn. Maar hoe zou het wezen, wanneer het stuk nacht bovendien zelf nog volmaakt werd, -wanneer de schilderijen gingen wandelen en spelevaren, de realiteit hunner scheppers opnieuw vorm aannam, de droom zich verwezenlijkte?’

Weliswaar heeft Vestdijk, wanneer hij schilderijen bedichtte ze niet in de hiervoor bedoelde zin tot leven gewekt, maar is de overgang van schilderij naar gedicht niet toch al enigszins de verwezenlijking van de droom der schilderijen?

1991

Hoe dichtte Vestdijk?

Het is al enige tijd gaande, de belangstelling voor hoe een gedicht nu eigenlijk tot stand komt. Veel mensen vinden die belangstelling overdreven of zelfs ongepast. Ze geloven dat een gedicht, als het eenmaal af is, niet meer gelezen moet worden vanuit de ontstaansgeschiedenis, maar als een afgerond, volwassen ding, ongeveer zoals de woorden die met weeskinderen worden vergeleken in het bekende 'Sonnet' van Vestdijk en die het ten slotte ook zonder hun zielseigen moeder moeten stellen.

Toch is er voor dat genetisch onderzoek, zoals het heet, wel wat te zeggen. Natuurlijk kan een gedicht heel goed zonder kennis van de tekstontwikkeling gelezen worden - dat is zelfs regel - maar wie belang stelt in het ontstaanproces komt dingen op het spoor die hem een beter inzicht geven in waarom het gedicht zo is als het is. Ook een gedicht is maar een mens, het groeit op en als het groot geworden is, heeft het zijn eigen ontwikkeling in zich opgenomen, en kan het vanuit die ontwikkeling beter begrepen worden. Of er kan iets begrepen worden van de opvattingen van de dichter over het dichten - zijn poëtica.

Dat dat zo is, bewijzen de historisch - kritische uitgaven van de poëzie van Leopold en de daaraan gekoppelde studies van Sötemann, Van Vliet, Dorleijn en Van Halsema. Weliswaar bestaat er ook een historisch-kritische uitgave van de poëzie van J.C. Bloem, maar daar heeft in tien jaar tijds nog niemand iets mee gedaan, alleen Kees Fens heeft een column geschreven over 'vliet' met een t of met dt in het gedicht 'Insomnia'. Dit bewijst dat historisch-kritische edities alleen zin hebben wanneer er belangstelling voor bestaat om ze ook te gebruiken, dat wil zeggen om er studies op te laten volgen met betrekking tot de werkwijze van de dichter en wat daar allemaal aan te verbinden is.

Leopold was natuurlijk wel een geval apart. Hij is de enige dichter omtrent wiens werkwijze we heel gedetailleerd zijn ingelicht. Hij liet zijn gedichten op een zo gecompliceerde manier ontstaan - ze slibden als het ware aan van vele kanten - dat het somsjaren duurde

voor er iets als een geheel ontstond. Veel bleef onvoltooid. Zijn werk en zijn werkwijze staan in het teken van het onvoltooide.

Bij Vestdijk ligt dat totaal anders. Vestdijk maakte altijd alles af, en niet zo maar een beetje, maar tot op de punten en komma's. Toen Middag, Van Vliet en ik de *Nagelaten gedichten* uitgaven, hebben we van die eigenaardigheid van zijn werkwijze - de bijna absoluut te noemen zucht naar voltooiing - erg geprofiteerd. Als gedichten niet af zijn mag je ze ook niet als af uitgeven; wil je ze uitgeven, toch, dan moet je maatregelen nemen waaruit blijkt dat ze onvoltooid zijn gebleven. In veel gevallen zorgen die maatregelen - zie het tweede deel van de leesuitgave van Leopold - voor een ingewikkeld tekstaanbod, met accolades en onderverdelingen, waarmee de verschillende variante lezingen nog enigszins als een gedicht worden gepresenteerd. Vaak geen gezicht. Bij Vestdijk was iets dergelijks niet nodig, eenvoudig omdat hij vrijwel nooit een open variant had, hij streepte vrijwel altijd alles door wat hij niet wilde en liet alleen dat staan wat hij uiteindelijk wilde hebben. Ook als een handschrift eruitzag alsof er een ware veldslag tussen de woorden had gewoed, rees er bij grondige bestudering en ontknoping van de warboel een winnende en voltooide tekst uit die strijd op.

Als ik zeg dat Vestdijk kennelijk allergisch was voor het onaffe, bedoel ik niet dat hij niet geregeld lang werkte aan een gedicht. Dat deed hij wel, maar de verschillende stadia van bewerking van zo'n gedicht vertonen dan telkens weer die hem kenmerkende afheid.

Wadman, in zijn boekje *De grote explosie*, volgt Vestdijk als dichter in de jaren 1930-1932 op de voet. Hij neemt de dateringen van de gedichten in aanmerking en is daardoor in staat de handschriften als biografisch materiaal te gebruiken, als bron voor de biografie. Dat is een heel legitiem gebruik ervan. In het tweede deel van zijn boekje begeeft hij zich echter op glad ijs, want daar wil hij een indruk geven van de complicaties in de tekstontwikkeling. Hij wordt dan editeur. Op dat vlak faalt hij, al is dat alleen maar te controleren door wie de handschriften erbij haalt. Niet alleen blijkt hij vaak niet in staat te zijn Vestdijks handschrift (goed) te lezen en is hij vreselijk onnauwkeurig (wat zeker óók te maken heeft met het feit dat hij niet terug naar de bron kon, en met fotocopieën heeft moeten werken), ook suggereert hij het bestaan van losse, afzonderlijke gedichten, wanneer er alleen maar sprake is van tekstontwikkeling, dus van gedichten die in de loop van het schrijven met elkaar in verband staan, fasen zijn van de ontstaansgeschiedenis van een en hetzelfde gedicht.

Een eenvoudig voorbeeld van een verkeerde interpretatie van het handschrift is te vinden op de bladzijden 82 en 83 van Wadmans ‘Bijlagen’. Daar geeft hij twee gedichten onder de titel ‘Laatste oordeel’: het ene uit de handschriften, het andere uit *Nagelaten gedichten*. Hij vraagt zich af of deze twee gedichten varianten zijn of verschillende gedichten. Het gaat om:

Laatste oordeel
naar Rubens

Wie bezwaarde den eersten duivelsbult,
Den saterkop, die hijgend óp kwam kijken:
Jantine-uit-de-kast, of kroeg-Marijke,
Of 'n andere die van de glijbaan sult?

Men zet dat vlak zeer steil in 't ongeduld
Om allen vóór den brand tot moes te slaan,
Nóg platter dan de plank, waar ze mee strijken,
Die arme, dikke kind'ren-van-de-baan.

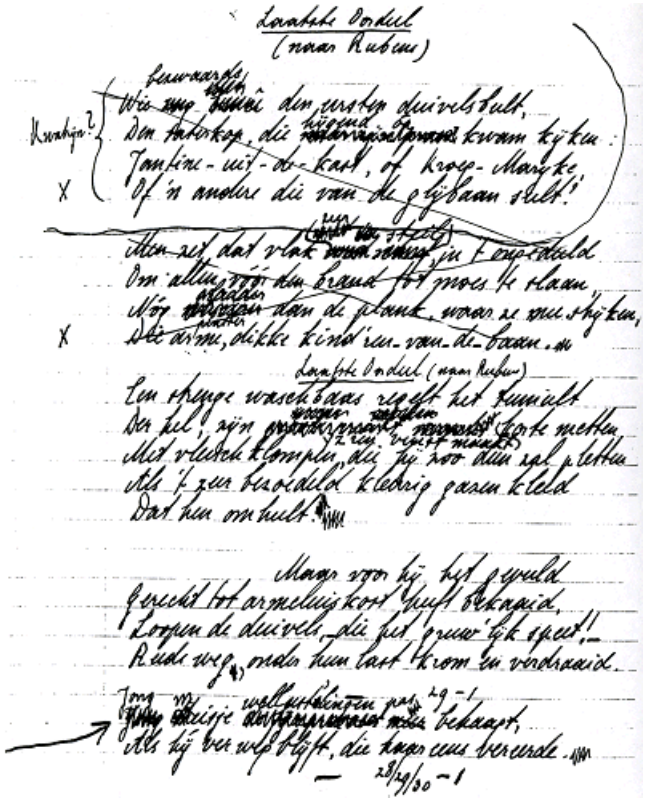
En:

Laatste oordeel
naar Rubens

Een strenge waschbaas regelt het tumult
Der hel, zijn ijz'ren vuist maakt korte metten
Met vleeschklompen, die hij zo dun zal pletten
Als 't zeer bezoedeld kleurig gazen kleed
Dat hen omhult.

Maar voor hij het gevuld
Gerecht tot armeluiskost heeft bekaaid,
Loopen de duivels, - die het gruw'lijk speet! -
Reeds weg, onder hun last krom en verdraaid.

Het handschrift evenwel, een bladzij uit Vestdijks kladcahier, laat zien dat beide gedichten in het geheel geen varianten zijn en ook geen verschillende gedichten, maar oorspronkelijk één geheel vormden. Vestdijk was niet tevreden over zijn gedicht en schrapte de eerste twee strofen, hoewel hij nog even overwoog om de eerste



Handschrift uit een kladcahier van S. Vestdijk, ‘Het laatste oordeel (naar Rubens)’. Nederlands Letterkundig Museum, Den Haag.

strofe als kwatrijn te gebruiken (voor de afdeling ‘Kwatrijnen’ uit *Simplicia*). De laatste twee strofen, waarboven hij de titel herhaalde, zijn dus de laatste voltooide versie van het gedicht ‘Laatste oordeel’ en als zodanig in *Nagelaten gedichten* opgenomen. Een kind kan hier de was doen, zou men zeggen, maar bij Wadman komt hier de volstrekt irrelevante vraag op of we met varianten dan wel verschillende gedichten te maken hebben.

Wadmans ‘Bijlagen’, die dus alleen onder het grootste voorbehoud bij de Vestdijk-studie gebruikt mogen worden (ik kan nu niet alle onverantwoorde suggesties die ervan uitgaan tegenspreken), lijken een pleidooi te zijn voor een historisch-kritische uitgave van Vestdijks gedichten naar het model van Bloem en Leopold; een boek, of in dit geval dan: vele boeken, waarin uit-en-te-na de tekstontwikkeling is gedocumenteerd van alle gedichten van Vestdijk. Dan is precies te zien hoe in de loop van het schrijfproces gedichten zijn veranderd, ingekrompen, uitgedijd, hoe strofen stuivertje gewisseld hebben, hoe gedichten verplaatst zijn in de reeks, en zo voort.

Aanvankelijk, toen wij met de uitgave van de nagelaten gedichten begonnen, waren wij zo argeloos of zeg maar naïef, om te denken dat er wel degelijk, in de aantekeningen achterin, zo nu en dan een beeld kon worden gegeven van de genese. Al gauw moesten we die illusie laten varen. Weliswaar staan er nog wel enkele annotaties in van genetische aard, maar veel is het niet, en ze hebben meestal betrekking op het ontstaan van een reeks, of het uiteenvallen ervan, en op de relatie tussen sommige gedichten en gedichten die in de *Verzamelde gedichten* staan. Alles erg globaal en vrijwel niet tekstueel.

Toch hebben we een soort werk verricht dat kan worden beschouwd als het voorwerk voor een historisch-kritische editie. We hebben namelijk alle varianten van een nagelaten gedicht bij elkaar gezocht en vastgesteld wat de chronologie is, op grond waarvan we konden zeggen: dít is de laatste voltooide versie, die moeten we transcriberen, die moet in de *Nagelaten gedichten* afgedrukt worden.

Bij deze bezigheid is ons wel iets heel algemeens opgevallen aan Vestdijks werkwijze. In de eerste periode ('30-'33) is die als volgt: Vestdijk schreef het gedicht op een blocnotevel en bewerkte het meteen, daarna schreef hij het over in een kladcahier (zo hebben we het maar genoemd, omdat er erg in geklad is), waarin het nog eens bewerkt werd, die tekst schreef hij, met kleine wijzigingen,

over in een netcahier, dat hij zo netjes mogelijk wilde houden en waarin dus weinig bewerking voorkomt. Was hij niet tevreden met de tekst in het netcahier, en dat was hij vaak niet, dan keerde hij terug naar het gedicht in het kladcahier en bewerkte dat nogmaals tot het hem al dan niet beviel. Beviel het hem wel dan schreef hij de uiteindelijke tekst netjes over of hij typte die, als kopij dus. Daar kan dan nog wel wat aan gemorreld zijn, maar goed, het globale beeld is toch: blocnote, kladcahier, netcahier, kladcahier, netversie. Vijf stappen, maar van lang niet alle gedichten zijn ze ook alle vijf overgeleverd. De laatste stap, de netversie dus, ontbreekt vanzelfsprekend bij veel nagelaten gedichten, omdat Vestdijk ze niet voor uitgave heeft bestemd. De eerste, de blocnote, is bij nogal wat gedichten weggeraakt, en dan wordt de eerste ons bekende versie in het kladcahier aangetroffen. Er zijn natuurlijk ook gedichten die alleen maar in het kladcahier staan en die het niet tot een nette versie hebben gebracht. Zoals er ook zijn die alleen maar in het blocnote-stadium bestaan, en niet zijn overgeschreven in het kladcahier. Van die laatste gedichten kan gezegd worden dat Vestdijk ze al in een heel vroeg stadium verwierp.

Dat hij ze verwierp houdt evenwel niet in dat hij ze ook onvoltooid liet, al gebeurde dat in een heel enkel geval wel. Vrijwel altijd is ook van het vroeg verworpen gedicht een voltooide versie aan te treffen, nee sterker nog, het meest in het oog springende van Vestdijks manier van dichten is dat hij al direct, op het ogenblik dat hij zijn gedicht concipieerde, een voltooide versie schreef. Vestdijk dichtte namelijk heel geïnspireerd. Wie de handschriften bekijkt, in het vroegste stadium, ziet onder al het gekras en gekriebel van bewerkingen, een tekst staan die direct is opgeschreven en ook *af* is te noemen. Niet af in de zin van goed genoeg, maar af in de zin van afgeschreven. Geen witte plekken, geen zichtbare interrupties in het creatief proces, waardoor de indruk van onsamenhangendheid kan ontstaan, nee, om zo te zeggen: in één ruk opgeschreven.

En zo is het ook: Vestdijk schreef in zijn begintijd volautomatisch een eerste versie uit, die weliswaar vaak moeilijk valt te ontwaren in de zwartheid van bewerkingen maar nochtans altijd als fond voor die bewerkingen goed zichtbaar blijft. Etappegewijs werkte hij dan naar een laatste versie toe, via kladcahier en zo voort.

In de oorlogsjaren is de werkwijze globaal dezelfde, met dit verschil dat de begintekst minder spontaan tot stand komt en dikwijls pas na allerhande doorstrepingen gedurende de eerste fase van het

creatief proces. Een schone tekst ligt dan pas ten grondslag aan de cahierversie, waarin over het algemeen ook minder gewerkt wordt. Het algemene beeld is dit: dat Vestdijk al in een eerder stadium, in het eerste, de neiging had een zo definitief mogelijke tekst te schrijven.

Deze trend zet zich door bij *Rembrandt en de Engelen* (1956). Die bundel schreef hij in betrekkelijk korte tijd, zoals hij alles in betrekkelijk korte tijd schreef, maar hier doet zich het curieuze geval voor dat van elk gedicht maar één handschrift, zeg maar één versie, bestaat, geschreven kennelijk in één zitting, waarvan de uitkomst precies de tekst oplevert die in de bundel staat. Vestdijk had dus het uitgesmeerde ontstaan van een definitieve tekst, zoals in de beginjaren, ingedikt tot op één plaats, hier, op dit papier, nu. Een routinier, die weinig papier meer hoefde te verspillen.

Dit zijn nog maar heel accoladische opmerkingen over Vestdijks werkwijze als dichter. Ik ga er nu nóg een van dezelfde orde maken.

In de beginfase werkte Vestdijk dus zeer intuïtief en schreef hij spontaan een vrijwel schone versie. Die moet hij, zo blijkt uit de veelal hevige bewerkingen die zo'n versie moest ondergaan, hebben opgevat als een begin, ongeveer zoals een schilder eerst maar even zijn doek in grote lijnen opzet om vervolgens meer in detail aan het werk te kunnen gaan. Vestdijk lijkt gedacht te hebben: als ik eerst maar iets heb, dan kan het altijd nog wat worden. Als ik niets heb, heb ik ook niets om tegenaan of tegenin te schrijven. Je kunt niet iets verbeteren dat er niet is.

Aan die eerste versie zijn natuurlijk wel afspraken voorafgegaan die hij met zichzelf heeft gemaakt op het formele vlak, bij voorbeeld dat het een sonnet moest worden, of een gedicht bestaande uit vierregelige strofen, maar toch blijven ook deze soort basale afspraken vaak nog wat in de lucht hangen en kan het veel kanten op. Pas de bewerking laat zien hoe het brein van het orakel - om het beeld over te nemen uit de achtste fabel uit *Fabels met kleurkrijt* - wordt ingeschakeld om onzinnigheden of ongewenstheden of minder geslaagde passages om te vormen tot andere, die beter voldoen. Die bewerkingen vinden dan altijd plaats onder de druk van wat er staat. Het rijmschema houdt Vestdijk zo lang mogelijk aan en ook is hij huiverig een rijmwoord te veranderen, want dat heeft enorme consequenties voor de tekst als geheel. Kortom, hij gedraagt zich precies zoals hij het heeft beschreven in *De glanzende kiemcel*, namelijk als een dichter die niets liever wil dan een zo nauw

mogelijk keurslijf, waarin hij zich de vrijheid kan gaan veroorloven van de ongedachte vondst.

Schema's komen er in deze vroege periode nog niet zozeer aan te pas. Dat is in de oorlogsjaren anders. Dan weet Vestdijk verschillende dingen al van tevoren, zoals uit de schema's voor onder andere 'De Schuttersmaaltijd', de 'Grieksche Sonnetten' en 'Madonna met de valken' wel blijkt. Vanuit de zelfopgedragen 'vormen' die voorafgaan aan de eerste tekst, is het ook al begrijpelijker dat Vestdijk gauwer tot een definitieve tekst kon komen. Zo, als 'vorm' vooraf, interpreteer ik tenminste de aanwijzingen bij verschillende reeksen met betrekking tot het rijmschema, de globale inhoud en dergelijke. Een mooi voorbeeld levert *Mnemosyne in de bergen*, dat in het handschrift bij elke zang een astrologisch teken heeft, de naam van een Muze, een metrumaanduiding (bij voorbeeld: vijfvoetige jambe, of: alexandrijn), een aanwijzing voor het rijmschema (bij voorbeeld: gekruist rijm), voor de strofering (bij voorbeeld: kwatrijn) en voor de afwisseling van rijmen (bij voorbeeld: mannelijk en vrouwelijk rijm om en om). In het schema van de inhoud noteert hij zelfs aan welke dichters hij moet denken bij de verschillende Zangen, bij voorbeeld aan Vondel, Leopold, Du Perron. Hij plant bij *Mnemosyne* ook het aantal regels per Zang - tweehonderd - maar daar komt in de praktijk weinig van terecht.

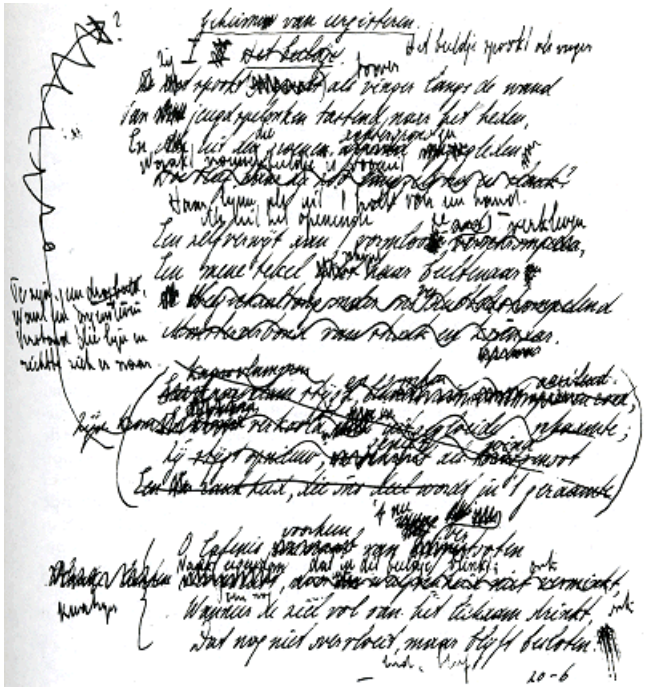
Zwaar gebukt onder een eisenpakket dat hem uitdaagt, tijgt Vestdijk dan aan het werk; aan handen en voeten gebonden dicht hij zich vrij.

Rembrandt en de Engelen, in de laatste periode, komt op een vergelijkbare manier tot stand: gepland tot op onderdelen, die hier wat minder omvangrijk zijn - al mogen 'De anatomische les' en 'De Nachtwacht' er wezen - en die daarom ook in één versie, na bewerking, tot stand konden komen.

Voor Vestdijk is schrijven, heeft Kees Fens eens terecht gezegd, 'het analyseren van het concept'. Hij zei daarmee precies hetzelfde als wat ik nu beweer: dat Vestdijk iets moest hebben om zich tegen af te zetten. Zonder weerstand geen overgave, zonder vorm geen inhoud, zonder techniek geen inspiratie.

In wat nu volgt geef ik een paar voorbeelden, uit de drie perioden, waaruit de verschillen in werkwijze zullen blijken.

Het eerste voorbeeld is het gedicht:



Handschrift uit een kladcahier van S. Vestdijk, ‘Vrouwenbeeldje’. Nederlands Letterkundig Museum, Den Haag.

Het vrouwenbeeldje

Het glijdt als toovervinger langs den wand
Van jeugdspelonken tastend naar het heden,
Uit 'n oud en lang vergeten boek gegleden;
Groen was de achtergrond, kaarsrecht haar stand.

Een koel verwijt aan 't vorm'loos lijfsverkleven,
Een mene-tekel waar ik lang op staar,
En toch geen drogbeeld, want een kinderleven
Verstond die lijn en richtte zich er naar.

O lafenis voorheen van 't nu verstooten
Naakt eigendom dat in dat beeldje blonk,
Toen nog de ziel vol van het lichaam dronk
Dat niet in wulpsche teugen werd vergoten.

Er zijn verschillende handschriften overgeleverd, waaruit weliswaar niet volledig, maar toch grotendeels de genese valt te reconstrueren. Of de onderliggende tekst van de vroegste bron, in het derde kladcahier, ook de eerste is die Vestdijk schreef, kan betwijfeld worden (waar is de blocnote-versie?), maar wel is goed te zien hoe er met een voltooide versie wordt omgesprongen. Op verschillende momenten heeft Vestdijk erin gewerkt, ook heeft hij nog, zoals in de laatste strofe te zien is, overwogen er een kwatrijn uit te behouden voor zijn kwatrijnen-afdeling. Ten slotte is het gedicht toch nog gelukt en in *Kind van stad en land* gepubliceerd.

Hoe luidt nu de eerste, onderliggende tekst, waarop Vestdijk al zijn volijverige bewerkingen toepaste? Als volgt:

Het beeldje

Het spookt en spoedt als vinger langs de wand
Der jeugdspelonken tastend naar het heden,
Als uit den groenen afgrond opgegleden;
Hoe bleef haar dij zoo langgelijnd en slank?

Een zelfverwijt aan 't vormlooze verschrompelen,
Een mene tekel lijkt haar beeltenaar;
De weegschaaltong onder ons dubbel strompelend
Monsterverbond van stronk en korenaar.

Een kaarsvlam stijgt, bluscht uit, wordt [xxx] en rood,
En kromt verkoold, met uitgegloeide schaamte;
Zij stijgt opnieuw, en schijnt als tochtgenoot
Een rankheid, die óns deel wordt in 't geraamte.

O lafenis eenmaal van uitgestooten
Levenslust, door een [?] wulpschheid niet verminkt,
Wanneer de ziel vol van het lichaam drinkt,
Dat nog niet overvloeit, maar blijft besloten!

20-6 [1931]

De vierde regel rijmt niet goed op de eerste en het is mogelijk vanwege dit technisch mankement dat Vestdijk naar een andere oplossing zoekt. In de tweede strofe hebben r. 5 en r. 7 elk twaalf lettergrepen, wat enigszins uit de toon valt in dit vijfvoetig jambische gedicht. Bovendien blijken r. 7 en r. 8 dusdanig gecompliceerd, zij het wat gewrochtheid betreft wel erg Vestdijkiaans, dat die in elk geval veranderd moeten worden. De hele derde strofe voldoet niet en wordt na een mislukte bewerking geheel geschrapt.

Drie strofen blijven over die de basis vormen voor een versie die dicht bij de uiteindelijk gepubliceerde ligt. Pas op 10 december 1932 schrijft Vestdijk die versie, nog steeds onder de titel ‘Het beeldje’.

Het gedicht kan worden beschouwd als een pendant van de ‘Apollinische ode’. Het beeldje vervult een zelfde richtinggevende functie als het Apollobeeld, al is het hier een vrouw die ‘een koel verwijt aan 't vormloos lijfsverkleven’ richt. In *Kind tussen vier vrouwen* komt het beeldje ook een paar keer te sprake en wordt het in verband gebracht met Ina Damman. Hoe sterk het proza erover samenhangt met het gedicht, moge blijken uit de volgende citaten:

‘Toen, op een avond, ontdekte hij in een Engels tijdschrift de foto van een klein, slank vrouwenbeeldje, dit keer tegen een lichtgroene achtergrond. O, dit was wat anders, weer anders... Het sneed door hem heen. Het deed hem aan als een geur, rein en koel. Het scheen één afmeting te bezitten, niet drie zoals alle andere lichamen... Naar deze vrouw zou hij niet kunnen verlangen, zien was voldoende,’

‘Aan een opgeheven, witte wijsvinger deed het beeldje denken, een waarschuwend kindervingertje: “Ga niet verder, beschouw en overpeins mij zoveel je wilt, maar tracht mij niet naar beneden te trekken in je verboden gebied van warmte en verlangen, waar ik lelijk worden of smelten zou!”’

‘Nu evenwel, met dat beeldje tegen de groene achtergrond, trad hem een vierde mogelijkheid tegemoet. Met deze zou hij zo hoog stijgen, dat het nauwelijks nog verliefdheid genoemd kon worden, ook geen lichamelijk verlangen meer, of het zou zo moeten zijn, dat hier het verlangen zichzelf stilde, - want dit nieuwe maakte onverbrekelijk deel uit van zijn eigen wezen, niet meer van het laagste gebied, het lichaam, alleen.’

‘Zoals hem vroeger het beeldje op groene achtergrond verschenen was, naakt en slank, de Griekse vaas op haar schouder torsend, zo stond nu Ina Damman voor hem, met haar schooltas onder haar arm.’

Het tweede gedicht waarbij ik in genetisch opzicht enig commentaar wil leveren is ‘Marsyas’, van 15 september 1942. Ik beperk mij tot het octaaf. In de eerste versie luidde het als volgt:

Hij was geen snoever en geen ijdeltuit:
Hij daagde slechts Apollo uit omdat
Hij wist, dat ied're kunstenaar die bád
Door eigen stem het vreemde godsgeluid

Moest dulden, op zijn onbegaanbaar pad
Die vreemd wijzende hand, en in zijn fluit
Het vreemde zuchten dat de weg afsluit
Naar [o] dat slechts zichzelf bevat.

Daarna schreef Vestdijk een sextet dat hem, toen hij aan de veertiende regel van het sonnet was toegekomen in het geheel niet beviel. (Het is opmerkelijk hoe dikwijls Vestdijk moeite had met het sextet; zie ook de slotlezing uit *De glanzende kiemcel*.) Het was slap en babbelig en bracht ook niet goed een ‘wending’ aan in het gedicht. Meteen begon hij aan een alternatief te werken, en wel in r. 7:

grens beduidt
Voor wie zichzelf liefst onvermengd bezat.

Het octaaf verbeterde hij, mogelijk nog voordat hij aan het nieuwe sextet begon, en enkele van die veranderingen zijn wel typerend. Drie keer ‘vreemde’ was hem kennelijk te veel van het goede, in r. 4 maakt hij er eerst ‘heerschend’ en vervolgens ‘machtig’ van. Regel 3 wijzigt hij in het veel beter klinkende

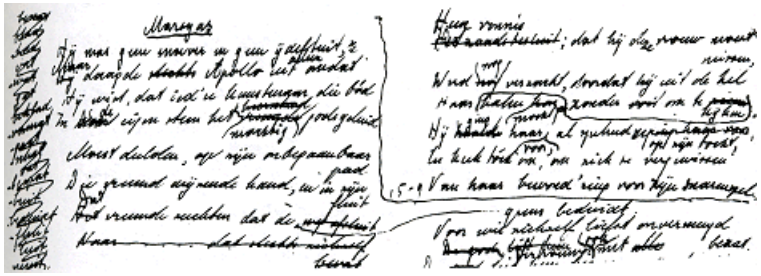
Maar daagde Apollo uit alleen omdat

waarmee hij voorkwam dat de eerste drie versregels alle met ‘Hij’ zouden beginnen.

Toch beviel hem het octaaf niet, want in een vrij laat stadium wijzigt hij r. 3, 4, 5 en 6 nog vrij ingrijpend. Die wijziging is te vinden in het kladcahier, dat overigens in vergelijking met de vroegere kladcahiers heel ‘schoon’ is, en niet in het nethandschrift. Vestdijk maakt van de genoemde regels:

Hij zich steeds ver van hem gehouden had
En in zijn stem 't verterend godsgeluid

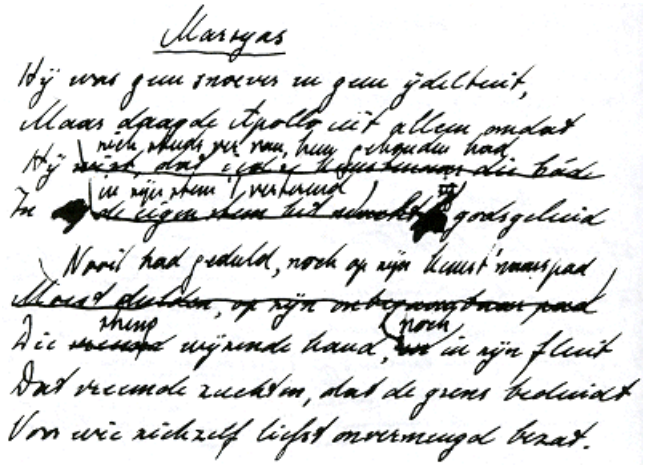
Nooit had geduld, noch op zijn kunst'naarspad
Die streng wijzende hand, noch in zijn fluit



Fragment van een blocnotevel van S. Vestdijk, ‘Marsyas’. Nederlands Letterkundig Museum, Den Haag.

Er is weer een ‘vreemd’ verdwenen en, wat belangrijker is, het gedicht is consistenter gemaakt. Want wat betekent het eigenlijk dat Marsyas Apollo uitdaagt omdat hij wist ‘dat ied're kunstenaar die bád / In de eigen stem het machtig godsgeluid // Moest dulden’? Hij, Marsyas, was toch juist een kunstenaar die niet wilde bidden, of wat dat ‘bád’ dan ook moge betekenen? In Vestdijks visie is Marsyas de kunstenaar die zijn kunst per se niet onder auspiciën van de god van de kunst wil maken, een ongelovige kortom, een individualist die zelf een god is in het diepst van zijn gedachten. Vandaar dat het nodig was, om Marsyas' positie scherp te stellen, dat er niet in algemene termen over ‘ied're kunstenaar’ gesproken werd, maar in specifieke die op Marsyas betrekking hebben.

Zo voerde Vestdijk zijn gedicht niet alleen steeds hoger op in de vorm (de vroege varianten hebben veelal een verstechnisch karakter), maar ook in de inhoud (de latere varianten hebben inhoudelijke beweegredenen).


Marsyas

Hij was geen knecht en geen jaloerschheit,
Maar daagde Apollo uit alleen omdat
Hij wist, dat ied're kunstenaar die bád
In de eigen stem het machtig godsgeluid
Moest dulden, op zijn kunstpad
Die stomp noch
Dat vreemde zuchten, dat de grens beduidt
Van wie zichzelf liefst onvermengd bezat.

Fragment van de cahierversie van S. Vestdijk, ‘Marsyas’. Nederlands Letterkundig Museum, Den Haag.

Het laatste voorbeeld van tekstgenese is uit de derde periode:

Lezende titus

Ik had hem alle woorden leren lezen
En zware boeken leren openslaan.
Mijn kleuren droeg hij kleurloos in zijn wezen.
Hij was te bleek. Zo ging hij hiervandaan.

Altijd goedhartig, is, waar wíj nog vrezen,
Híj, hemeling, met onze vrees begaan.
Hij zou wel onze voorspraak willen wezen
Bij eng'len die ons mensen gadeslaan.

Dus leest hij boeken, steeds nog, en zijn ogen
Zijn groot van zorglijkheid om wat hij las
Over de zielen die naar hun vermogen
En hun tekorten worden afgewogen.
Over zijn vaders zondenboek gebogen
Is hij zo bleek als toen hij hier nog was.

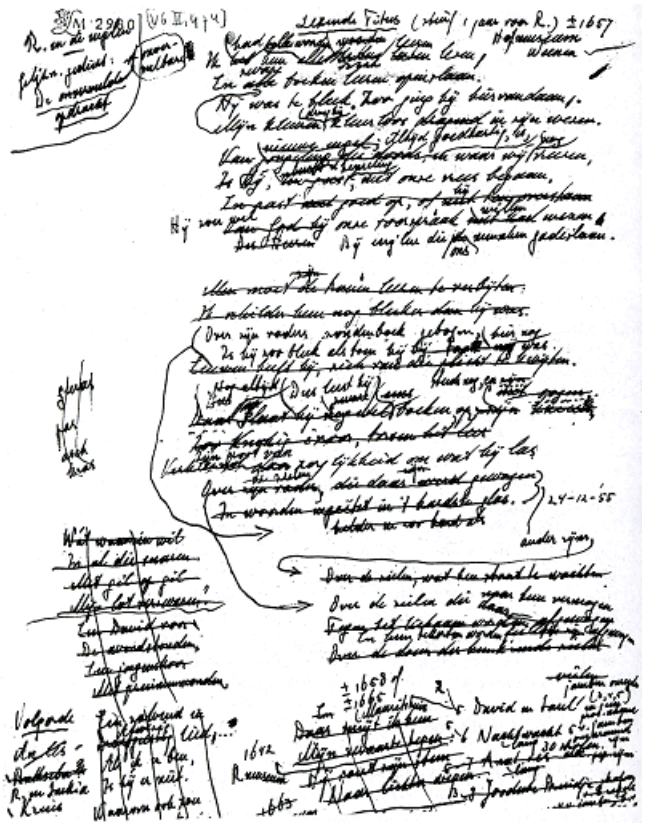
Vestdijk voltooide het in één zitting. Het handschrift laat weliswaar veel wijzigingen zien, maar die zijn alle op dezelfde dag aangebracht, blijkens de datering op 24 december 1955.

Aanvankelijk verloopt de genese van ‘Lezende Titus’ tamelijk voorspoedig. Vestdijk schrijft acht regels van het gedicht, waarbij mag worden aangenomen dat hij vanaf het allereerste begin aan een sonnet heeft gedacht. Leverde het octaaf, behoudens vele wijzigingen die echter de structuur niet wezenlijk aantasten, geen al te grote problemen op, het sextet kwam veel moeilijker tot stand. Het lijkt er zelfs op dat Vestdijk een keer opnieuw begint, omdat hij de juiste aansluiting met het octaaf niet tot stand kon brengen.

Het octaaf luidde oorspronkelijk:

Ik heb hem alle letters laten lezen,
En alle boeken leeren openslaan.
Hij was te bleek, zoo ging hij hiervandaan,
Mijn kleuren kleurloos dragend in zijn wezen

Van jongeling des doods; en waar wij vreezen
Is hij, een geest, met onze vrees begaan.



Kladhandschrift van S. Vestdijk, ‘Lezende Titus’. Nederlands Letterkundig Museum, Den Haag.

En past goed op, of niet ten overstaan
Van God hij onze voorspraak niet kan wezen.

De eerste strofe is na een aantal eenvoudige wijzigingen, niet alleen in de bewoording, ook in de syntaxis en in de regelopeenvolging, geworden tot de strofe die in de bundel staat:

Ik had hem alle woorden leeren lezen
En zware boeken leeren openslaan.
Mijn kleuren droeg hij kleurloos in zijn wezen.
Hij was te bleek. Zoo ging hij hiervandaan.

Hiermee heeft Vestdijk in technisch opzicht verschillende dingen gedaan. Hij heeft het rijmschema gewijzigd - van abba is het nu abab geworden - en hij heeft het wat onelegante enjambement over de strofe heen van r. 4 naar r. 5 verholpen. De samenhang en eenheid in de strofe is beduidend toegenomen. De verandering van ‘heb’ (r. 1) in ‘had’ draagt ook tot die grotere samenhang bij.

Omdat het rijmschema nu abab is geworden, zal ook de tweede strofe van het octaaf veranderd moeten worden. Bovendien is nu het syntactisch verband met de eerste strofe verbroken en zal de tweede strofe met een nieuwe zin moeten beginnen. Vestdijk maakte er het volgende van:

Altijd goedhartig, is, waar wíj nog vreezen,
Híj, hemeling, met onze vrees begaan.

Het veranderde rijmschema noodzaakt hem nu de oorspronkelijk achtste versregel naar voren te halen. Die problematische betekenis-door een verwarrend en in laatste instantie ondeugdelijk herhaald gebruik van ‘niet’ in r. 7 en r. 8-kan dan tegelijk herzien worden. Vestdijk vereenvoudigt de manier van zeggen door de ontkenning(en) te vermijden, hij maakt van r. 8 (nu r. 7):

Hij zou wel onze voorspraak willen wezen

daarmee twee versregels (7 en 8) samenvattend tot één. Hij heeft nu de gelegenheid een nieuwe versregel toe te voegen, met de restrictie dat deze moet rijmen op r. 6. Hij schrijft dan:

Bij eng'len die ons menschen gadeslaan.

Daarmee heeft het octaaf z'n definitieve vorm gekregen (ik heb kleine tussentijdse veranderingen niet besproken; ze zijn van marginaal belang). In de bundel is de tekst in de nieuwe spelling gezet, zoals gebruikelijk op verzoek van de uitgever, een ingreep die Vestdijk altijd passief autoriseerde.

Of Vestdijk pas met het sextet is begonnen toen hij het octaaf in eindversie gereed had, is een moeilijk met zekerheid te beantwoorden vraag. Het lijkt niet onmogelijk dat hij, gezien de betrekkelijke voltooidheid van het octaaf-in-eerste-versie (hij kon er om zo te zeggen gerust op zijn dat dit naar tevredenheid viel ‘op te knappen’) meteen is doorgegaan met het sextet en de bewerking van het octaaf dus nog even heeft laten rusten.

Hij schreef, na twee regels wit:

> *Men moet de tranen leeren te verbijten:*
> *Ik schilder hem nog bleeker dan hij was*.

Hierop volgt een regel wit, middenin gevuld met enkele stippeltjes, om aan te geven dat deze versregel vooralsnog ontbreekt. De vierde versregel van het sextet, rijmend op de eerste, luidt vervolgens:

> *Eeuwen heeft hij, zich van die plicht te kwijten*.

Volgt een regel wit, en dan:

> *Daar slaat hij nog wel boeken op; zijn knieën*
> *Knokig ivoor, torsen het leer*

Deze laatste regel, geen vijf- maar een viervoetige jambe, en dus te kort, kreeg geen vervolg meer, mogelijk omdat Vestdijk inzag dat het beter was niet op ‘knieën’ door te gaan, wat als rijmwoord uit de aard der zaak weinig perspectief biedt. Hij veranderde ‘knieën’ in ‘oogen’, streepte de dan niet meer toepasselijke regel ‘Knokig ivoor, torsen het leer’ door en vervolgde met:

> *... door zorglijkheid om wat hij las*
> *Over zijn vader, die daar werd gewogen*
> *In woorden ingeëtst in 't hardste glas*.

Op de plaats van de puntjes vulde hij ‘Verkleind’ in. Weliswaar had het gedicht nu een duidelijke afronding bereikt, maar een volledig

sextet is het gedeelte na het octaaf niet, het telt zelfs een regel te veel. Maar misschien is het beter om te zeggen dat het sextet nog twee regels te weinig telt, want er is veel voor te zeggen om aan te nemen dat Vestdijk de regels

Men moet de tranen leeren te verbijten:
Ik schilder hem nog bleeker dan hij was.
[...]
Eeuwen heeft hij, zich van die plicht te kwijten.

doorstreepte, om vervolgens een nieuw sextet te beginnen. De sterk bij r. 8 aansluitende formulering 'Daar slaat hij nog wel boeken op' lijkt als negende versregel gedacht; de bovenstaande regels zouden dan al verworpen zijn.

Om het sextet vol te krijgen, moesten er dus nog twee regels bij geschreven worden. Maar hierop ging hij niet door. Hij begon opnieuw en schreef:

Over de zielen die
Tegen het lichaam worden afgewogen

Maakte ervan:

Over de zielen die daar feilloos zijn afgewogen

En veranderde dat vervolgens in:

Over de zielen die naar hun vermogen
En hun ... worden afgewogen

Op de plaats van de puntjes vulde hij later 'tekorten' in. Een losse regel, 'Over de doem der hunk'rende zielen', die er nog onder werd geschreven, kreeg geen vervolg.

Nu was een viertal regels afgerond, namelijk de volgende vier, inclusief nog een enkele wijziging in r. 9 en 10:

Dus leest hij boeken, steeds nog, en zijn oogen
Zijn groot van zorglijkheid om wat hij las
Over de zielen die naar hun vermogen
En hun tekorten worden afgewogen

Maar in deze tekst komt de vader niet meer voor, dus de toepassing van Titus' lezen in de hemel op het leven van Rembrandt is nog niet vermeld, terwijl daar in een eerder stadium al wel sprake van was. Vandaar dat Vestdijk de volgende twee regels, op de witte plek waar aanvankelijk regel 11 gedacht was, schrijft:

> *Over zijn vaders zondenboek gebogen,*
> *Is hij zoo bleek als toen hij bij mij was*.

Mogelijk om de wel erg lelijke opeenvolging ‘hij bij mij’ te vermijden, mogelijk ook (en in elk geval heeft deze variant dit effect) om het persoonlijke te veralgemenen, wijzigde Vestdijk die laatste regel nog in:

> *Is hij zoo bleek als toen hij hier nog was*.

Deze twee regels verplaatste hij naar het slot, waar ze inderdaad, logisch, thuishoren. De verplaatsing heeft een eigenaardig rijmschema tot gevolg, namelijk cdccd:

> *Dus leest hij boeken, steeds nog, en zijn oogen*
> *Zijn groot van zorglijkheid om wat hij las*
> *Over de zielen die naar hun vermogen*
> *En hun tekorten worden afgewogen* [.]
> *Over zijn vaders zondenboek gebogen,*
> *Is hij zoo bleek als toen hij hier nog was*.

In één zitting heeft Vestdijk dus het gedicht ‘Lezende Titus’ in zijn definitieve versie gemaakt. Hij heeft alleen de additionele informatie, bij de titel, dat Titus een jaar eerder dan Rembrandt stierf, weggelaten. In de tijdschriftpublikatie stond onder de titel nog wel de vermelding ‘± 1657 Hofmuseum Wenen’, maar bij de bundeling is ook die toelichting weggelaten.

1990

Rimpels
‘Gracht’ van S. Vestdijk

Tussen 2 januari en 4 juni 1931 schreef S. Vestdijk drieëntwintig gedichten met betrekking tot Amsterdam. Hij heeft ze voor het merendeel niet gepubliceerd. Waarom niet, dat is een moeilijk te beantwoorden vraag. Het laatste gedicht, ‘De twee gevels’, vond hij misschien meteen al niet goed genoeg, want er bestaat alleen een kladje van waar een streep doorheen is gehaald. Zo'n slecht gedicht is het anders helemaal niet. Het beschrijft hoe twee gevels aan de gracht weliswaar vlak naast elkaar staan maar door een ‘grenskeep’ toch van elkaar gescheiden zijn. De vraag is dan:

Kunnen zij dichter bij elkander komen
Dan hier voor eeuwig naast elkaar te staan?
Uitwisselbaar door steenen hartenbaan
Kunnen hun vensters in elkander stroomen?

Het kan inderdaad, maar daarvoor moeten we naar de weerspiegeling van de twee gevels kijken. Het water van de Amsterdamse gracht zorgt namelijk voor de oplossing van dit probleem, want het maakt de scheiding van de twee huizen ongedaan:

[...] *voordat wij weggaan is 't ons geschonken:*
De aanblik, lager, van het waterpaar,
Kartelig onder 't eigen lijf gezonken,
Zwevend verdronken in en door elkaar...

In nogal wat Amsterdam-gedichten van Vestdijk komt het grachtwater voor. Van de overige tweeëntwintig, die hij keurig in het net schreef en van een reeksnummer voorzag, zijn er ettelijke waarin het water en die spiegeling van huizen, bomen en mensen aan de orde zijn. Eén gedicht heet zelfs ‘Situs inversus’ - stuitligging - en gaat over de spiegelwereld waarin ‘de huizen, omgedraaid, / Zwemmen, van loodzwaarte verlost’.

Zoals gezegd heeft Vestdijk de meeste gedichten uit zijn Amster-

dam-reeks niet gepubliceerd. Ze zijn nu te vinden in de *Nagelaten gedichten*, waarin een afdeling ‘Amsterdam’ staat. Aan sommige heeft hij, nadat hij ze in het net had afgeschreven, nog flink doorgewerkt, zonder twijfel met de bedoeling het gedicht beter, of minder slecht, te maken. Een spectaculair geval van herschrijving betreft het gedicht ‘De grachten II’, dat in de opzet van de oorspronkelijke reeks nummer IV was. Het is geschreven op 6 maart 1931 en het luidt:

IV De grachten II

Rimpels die in zilveren scholen zwemmen,
Schuin en dwars voor winden zich herhalen,
En, den huizenspiegel overstemmend,
Netten weven om het wapenpralen,

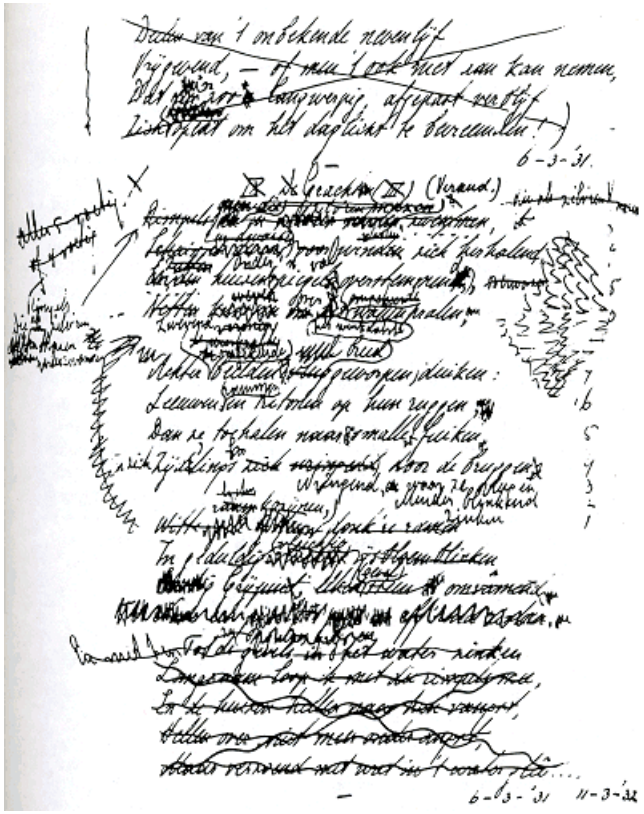
Achter beelden vluggeworpen duiken:
Leeuwen en tritonen op hun ruggen, -
Dan ze toehalen naar smalle fuiken,
Zijdelings zich wringend door de bruggen;

Witte, gele lijsten, donk're ramen
In geduldig-vluchtig ijsbloemblinken
Grijpend, elken gevelsteen te omvâmen
Tot een pijnloos grijs en eff'nend zinken:

Langzaam loop ik met die rimpels mee,
En de huizen hellen naar hun vangst,
Hellen over, niet meer onder angst,
Maar verzoend met wat in 't water gleê...

Vestdijk schreef dit gedicht over uit zijn kladcahier, waarin het wat anders genummerd was. Kennelijk beviel het gedicht hem niet, want op 11 maart 1932 ging hij het bewerken en niet zo'n klein beetje ook. Omdat het zijn gewoonte was zijn netcahiers ook echt netjes te houden, voerde hij deze bewerking uit op de versie in het kladcahier. Wat daar nu te zien is doet schilderachtig aan; het is een typische bladzij Vestdijk-aan-het-werk en met een curieus resultaat.

Er zijn van Vestdijk geen gedichten bekend die door middel van hun vorm willen uitbeelden waar ze over gaan. Figuurgedichten, die door de typografische ordening van de versregels het beschre-



Kladhandschrift van S. Vestdijk, ‘De grachten’. Nederlands Letterkundig Museum, Den Haag.

ven onderwerp (een appel, of de regen) uitbeelden, komen bij hem niet voor. Meer subtiele ondersteuningen van de inhoud met behulp van de vorm zijn er in Vestdijks poëzie evenwel genoeg aanwezig. Zo draait hij in het sonnet ‘De meester’ de volgorde van sextet en octaaf om, wat mooi past bij de omkering van de meester-enleerling-verhouding waarover het gedicht gaat.

In *De glanzende kiemcel* memoreert hij het gedicht ‘Les Djinns’ van Victor Hugo, dat kort begint en geleidelijk aan steeds langere versregels krijgt, waarna in het midden een omslag plaats heeft en het gedicht op dezelfde wijze weer inkrimpt. Deze versvorm ondersteunt, vindt hij, ‘de inhoud van het gedicht, dat de nadering beschrijft van de “Djinns”, de Arabische geesten, die de gelovige een hevige angst aanjagen, om dan langzaam aan weer weg te trekken’. ‘Het geval is aardig en leerzaam,’ schrijft hij dan, ‘maar blijft tenslotte aan de oppervlakte. Welbeschouwd kan men evengoed de nadering en het aftrekken van een onweer op deze typografische wijze symboliseren als het optreden van de Djinns.’

Toen Vestdijk ‘De grachten II’ ging bewerken, kwam hij op de gedachte het gedicht een vorm te geven die op een met ‘Les Djinns’ vergelijkbare manier het opkomen, blinken en verzinken zichtbaar maakt; Hij noteerde in de marge hoe het aantal versvoeten per regel zou groeien en afnemen: 1 2 3 4 5 6 7 6 5 4 3 2 1. Het moest dus een gedicht van dertien versregels worden, dat handelt over rimpels in het water van de gracht. Het oorspronkelijke ‘De grachten II’ werd daartoe sterk ingekort en ook overigens aanmerkelijk gewijzigd, met het volgende resultaat:

Gracht

Rimpels
Die als zilv'ren
Mazen verder zwemmen,
Onder 'n valwind zich herhalend,
En, den huizenspiegel overstemmend,
Zwevend over het weerkaatste wapenpralen,
Achter omgekeerde beelden breed geworpen duiken:
Leeuwen, rammen en tritonen op hun ruggen,
Dan ze toehalen naar smalle fuiken
En zich zijd'lings door de bruggen
Wringend, waar ze vlug en
Minder blinkend
Zinken.

Maar misschien is dit toch niet de vorm zoals die Vestdijk voor ogen stond. Gezien het tekeningetje dat hij in de marge heeft gemaakt is het verdedigbaar - al wordt het gedicht dan nog veel buitenissiger in zijn oeuvre - om het als volgt te typograferen:

Gracht

Rimpels
Die als zilv'ren
Mazen verder zwemmen,
Onder 'n valwind zich herhalend,
En, den huizenspiegel overstemmend,
Zwevend over het weerkaatste wapenpralen,
Achter omgekeerde beelden breed geworpen duiken:
Leeuwen, rammen en tritonen op hun ruggen,
Dan ze toehalen naar smalle fuiken
En zich zijd'lings door de bruggen
Wringend, waar ze vlug en
Minder blinkend
Zinken.

1986

Rijkdom van het onvoltooide
Notities over Vestdijks nagelaten werk

1

Hoe sterk de *Nagelaten gedichten* van Vestdijk samenhangen met zijn *Verzamelde gedichten* kon maar ten dele tot uitdrukking worden gebracht in de wijze van samenstelling van de *Nagelaten gedichten* en in de ‘Aantekeningen’ achterin. Alleen in die gevallen waarin uit de handschriften blijkt dat Vestdijk aanvankelijk een groep of serie voor ogen stond waaruit hij ten slotte maar een gedeelte publiceerde, zijn we afgeweken van het principe van chronologische presentatie en hebben we wat bij elkaar hoort ook bij elkaar gezet. Daardoor laten ook de *Nagelaten gedichten* al het soort rubrieken of afdelingen zien waarmee Vestdijk zijn bundels placht onder te verdelen. Wanneer wij, als editeurs, ons evenwel op het standpunt gesteld zouden hebben dat een thematische ordening of een ordening naar onderwerp, zoals Vestdijk die altijd nastreefde, in de uitgave van zijn *Nagelaten gedichten* geïmiteerd zou moeten worden, dan had het er natuurlijk nog heel anders uitgezien. Wij hadden dan afdelingstitels kunnen overnemen uit de *Verzamelde gedichten*. Dan zouden bij voorbeeld ‘In den polder’, ‘Het ontstaan van Ransdorp’ en ‘Brabantsch ven’ behoren bij de afdeling ‘Sombere en ironische landschappen’, de ‘19e-Eeuwsche prent’ bij de afdeling ‘Prenten’, ‘Portret van Johanna van Aragon’ bij ‘Onttroonden’, ‘Zeeschildpadden’ bij ‘Dieren’, ‘Almbachklamm’ bij ‘Alpenreis’, ‘De leuning’ en ‘De oude tante’ en misschien ook ‘De huisgenoot’, alleen al om formele redenen bij de serie ‘Uit een oud fotoalbum’, en zo kan men doorgaan. Er zijn, bij geduldige beschouwing en bij een goede kennis van de inhoud en indeling van de *Verzamelde gedichten* weinig gedichten nagelaten die niet - ook al ontbreekt in de handschriften een expliciete aanwijzing van zo'n verband - passen bij wat al gepubliceerd was. Vestdijk heeft dan ook niet een of meer kanten van zijn dichterschap achtergehouden, hij heeft een teveel over de hele linie besnoeid.

2

Waarom zijn er minder gedichten uit latere jaren nagelaten? Dat is een vraag die men zich zou kunnen stellen. In de ‘Verantwoording’ bij de *Nagelaten gedichten* suggereren wij dat dit verband houdt met het feit dat Vestdijk later - dus na de jaren dertig - veel planmatiger te werk is gegaan en reeksen is gaan schrijven die van tevoren door een schema werden bepaald. Afgezien van een simpele reden als meer ervaring in het (poëzie) schrijven is het strengere reekskarakter van Vestdijks latere gedichten zeker de reden van het feit dat uit die periode maar weinig gedichten ongepubliceerd zijn gebleven.

Hierbij is een overweging op zijn plaats met betrekking tot het verschijnsel reeks. In Vestdijks vroege poëzie lijken ook reeksen aanwezig, bij voorbeeld ‘De parasiet’. Toch is ‘De parasiet’ geen reeks te noemen: het is eerder een lang gedicht in afdelingen en niet een reeks in de zin waarin ‘Rondgang door het jaar’ of ‘De Schuttersmaaltijd’ een reeks zijn. Datzelfde geldt voor ‘Huiselijke arabesken’ en ‘Ontmoetingen in het Vondelpark’, die weliswaar uit een aantal genummerde gedichten bestaan, maar die geen reekskarakter vertonen in de meer strikte zin van het woord: het zijn losse gedichten die door middel van het onderwerp een zekere samenhang hebben. Eigenlijk verschillen zulke groeperingen niet veel van die welke Vestdijk aanbracht onder afdelingstitels als ‘Heksen’ of ‘Berijmd palet’.

Misschien is het reekskarakter van ‘Water in zicht’ en ‘Fabels met kleurkrijt’ iets dwingender, al betwijfel ik het. Uit de serie ‘Water in zicht’ zijn heel wat gedichten geschrapt en dat is toch alleen mogelijk wanneer er een weinig organisch verband aanwezig is. Ik geloof dat Vestdijk pas met ingang van ‘De Schuttersmaaltijd’ - ik houd de volgorde van de *Verzamelde gedichten* even aan - een echte reeksdichter is te noemen. Zonder twijfel onder invloed van zijn studie *Albert Verwey en de Idee*, waarin hij diep inging op het fenomeen reeks, kwam hij tot de overtuiging dat groepen gedichten zelf ook weer onderhevig moeten zijn aan een ordening en een verloop waardoor ze niet alleen afzonderlijk maar ook bij elkaar en in samenhang een poëtische bewering zijn. Zo dacht hij er vroeger niet over, vandaar dat hij toen zonder veel moeite gedichten die blijkbaar tot een zelfde groep behoren kon afzonderen en van publikatie kon uitsluiten, getuige de *Nagelaten gedichten*.

3

Vestdijk en Leopold - een groter tegenstelling in werkwijze is moeilijk denkbaar. Leopold is de dichter die er lang, soms jaren, over deed om zijn tekst tot stand te laten komen en in wiens nalatenschap dan ook vrijwel geen voltooide gedichten zijn aangetroffen. De meeste verkeren nog in een zodanige staat van onafheid dat ze veel witte plekken vertonen en een grote hoeveelheid open varianten.

Vestdijks werkwijze is geheel anders. Wanneer Vestdijk aan een gedicht begon maakte hij het ook af, direct al. Het mocht dan misschien nog niet helemaal bevallen, of helemaal niet bevallen, er was in elk geval een tekst die verder bewerkt kon worden. Dat gebeurde dan ook. Na verschillende bewerkingen die stuk voor stuk voltooide versies vertegenwoordigen, maakte Vestdijk een laatste, vrijwel altijd voltooide versie. Vandaar dat de opzet van de *Nagelaten gedichten* om de laatste (voltooide) versie te geven in het geval van Vestdijk ook nauwelijks problemen oplevert: op een paar gedichten na zijn alle gedichten in Vestdijks nalatenschap voltooid. Het behoeft geen betoog dat het lang niet altijd eenvoudig is om de tekst van die laatste versie vast te stellen of (heel gewoon) te lezen, maar dat is een andere zaak. Bij Vestdijks werkwijze is het voltooien inbegrepen. De enkele open varianten, waarvan we melding maken in de 'Aantekeningen', zijn geen open varianten in de Leopoldiaanse zin. Bij Leopold laat de open variant zien dat de dichter tijdens het maken van het gedicht over woorden of woordgroepen aarzelde en zich vooralsnog de keuze liet, soms tussen vele mogelijkheden. Leopolds gedichten zijn zichtbaar *niet* af. Wie zijn open varianten meeleest, voelt zich deelgenoot van een creatief proces waarin nog van alles onbeslist blijft. De spaarzame open variant bij Vestdijk is van een totaal andere orde en het zou bespottelijk zijn geweest wanneer wij ze in onze leeseditie ter keuze tussen accolades hadden gezet, want die status hebben ze niet. Het komt maar een paar keer voor dat Vestdijk later bij het nog eens overlezen van zijn gedichten hier en daar een woord toevoegde zonder de oorspronkelijke lezing door te strepen. Geheel tegen zijn gewoonte in overigens, want de meeste van zijn gedichten zijn bij aandachtige beschouwing van de handschriften tot op de punt en komma voltooid. Voornamelijk in het vroege werk, uit 1915-1916, is de interpunctie beroerd en moesten wij wel eens iets aanvullen.

'O rijkdom van het onvoltooide' - dat is de spreekwoordelijk ge-

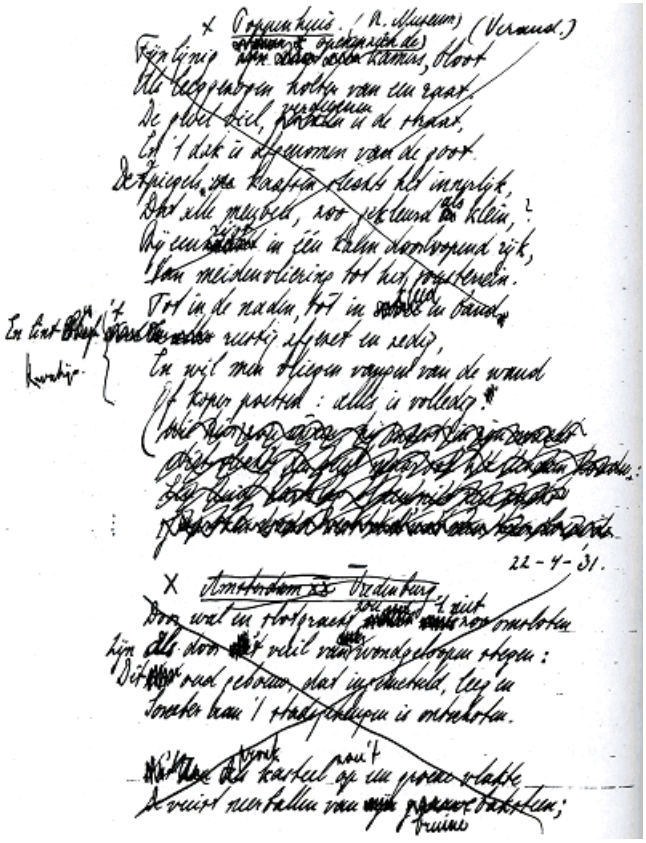
worden karakteristiek van Leopolds poëzie. Bij Vestdijk moet er eerder van ‘O rijkdom van het voltooide’ gesproken worden. Het voltooien is kenmerkend voor de gehele Vestdijk. Er bevinden zich in zijn nalatenschap nauwelijks onvoltooid gebleven romans, verhalen en essays. De ene onvoltooide roman, *De Aeolusharp*, geschreven in Sint-Michielsgestel, werd in 1989 uitgegeven. De andere onvoltooide roman, *De persconferentie*, zijn laatste, aan de voltooiing waarvan hij door ziekte en overlijden niet meer is toegekomen, verscheen in 1975.

4

De keuze die wij bij de samenstelling van de *Nagelaten gedichten* maakten voor de laatste versie heeft, onvermijdelijk, ook een nadeel: eerdere versies blijven achterwege. Ze horen in wat een historisch-kritische editie heet, waarin de tekstontwikkeling van een gedicht op de voet wordt gevolgd. Wij zeggen in onze ‘Verantwoording’ dat wij zo'n historisch-kritische editie zouden toejuichen. Ik geloof echter dat het niet noodzakelijk is een historisch-kritische editie te maken van de gehele poëzie van Vestdijk (men weet niet wat men zegt, als men vindt van wel!), maar dat enkele historisch-kritische deelstudies al voldoende zijn om gedetailleerder inzicht te krijgen in Vestdijks werkwijze en dus in zijn poëtica. Omdat in veel gevallen Vestdijks bewerkingen van de oorspronkelijke eerste versie betrekkelijk marginaal zijn en zich toch voornamelijk binnen het eenmaal bestaande kader afspelen, is er in genetisch opzicht niet heel veel aan te beleven. Er zijn evenwel gedichten die een grondiger bewerking hebben ondergaan en waarvan de tekstontwikkeling langs minder bedaarde banen is verlopen.

Omdat we de laatste versie hebben gekozen, zijn er in een aantal gevallen eerdere versies niet gepubliceerd die een grotere omvang hebben. In de ‘Verantwoording’ wordt uitgelegd hoe Vestdijk op een zeker moment kwatrijnen ging ‘redden’ uit de gedichten die hij nog had liggen. Daardoor werden enkele gedichten van groter omvang in hun laatste versie ingekrompen tot kwatrijn, onder andere de gedichten ‘Poppenhuis’ en ‘Christus aan het kruis’. Wat men moet missen, nu de *Nagelaten gedichten* geen historisch-kritische uitgave is, blijkt uit het volgende.

‘Poppenhuis’ ziet er in Vestdijks netcahier aldus uit:



Handschrift uit een kladcahier van S. Vestdijk, ‘Poppenhuis (Rijksmuseum)’. Nederlands Letterkundig Museum, Den Haag.

Poppenhuis (Rijksmuseum)

Fijnlijnig openen zich de kamers, bloot
Als leeggezogen holten van een raat.
De gevel viel, gestolen is de straat,
En 't dak is afgenomen van de goot.

Spiegels: ze kaatsen slechts het innerlijk,
Dat alle meubels, zoo gekleurd en klein,
Bijeenhoudt in één kalm doorloopend rijk,
Van meidenvliering tot het sousterrein.

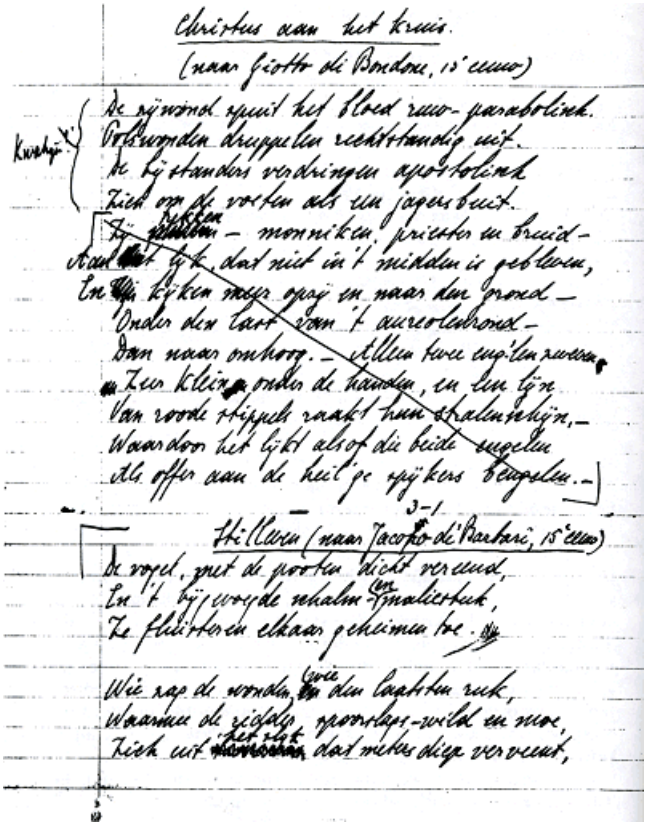
Tot in de naden, tot in kleed en band
En lint bleef 't rustig afgezet en zedig,
En wil men vliegen vangen van de wand
Of koper poetsen: alles is volledig!

In een eerdere versie is het gedicht niet gestrofeerd en vier regels langer. Die regels luiden:

Wie hier zou wonen, hij moest in zijn macht
Niet slechts den geest maar ook het lichaam houden:
Een luide hartslag of een niet zeer zacht
Gesproken woord verstoord' wat men hier bouwde.

Dit slot schrapte Vestdijk, hij schreef het gedicht over in het net en ging later - zoals gebruikelijk deed hij dit in zijn kladcahier - op kwatrijnenjacht. Hij kruiste de eerste acht regels door en hield, na ‘bleef’ in ‘is’ te hebben veranderd waardoor de vier regels verzelfstandigd werden, het kwatrijn ‘Poppenhuis’ over dat in de *Nagelaten gedichten* is afgedrukt, als zijnde de laatste versie. (Die laatste versie staat overigens, zwaar doorgekrast, op een blocnotevel met overgeschreven kwatrijnen, bestemd voor *Simplicia* - zie de ‘Aantekeningen’ in de *Nagelaten gedichten*.)

Een vergelijkbare bewerking tot kwatrijn onderging het gedicht ‘Christus aan het kruis’, dat oorspronkelijk luidt:



Christus aan het kruis.
(naar Giotto di Bondone, 15e eeuw)

Kwatrijn

De zijwond spuit het bloed zeer-paraboliek.
Verbrandden druppelen rechthoekig uit.
De bijstanders verdringen apostoliek
Zich om de voeten als een jagershuit.

– monniken, priesters en bruid –
dat niet in 't midden is gebleven,
kijken meer opzij en naar den grond –
Onder den last van 't aureolenrond –
Dan naar omhoog. – Alleen twee engelen zweven
Zeer klein onder de handen, en een lijn
Van rode stippels raakt hun stralenschijn, –
Waardoor het licht alsof die beide engelen
Als offer aan de heil'ge wijkers beigselen. –

3-1

Thillerra (naar Jacopo di Barbari, 15e eeuw)

De vogel, met de grooten dicht vereend,
En 't bijgevoegde rehalm-miniatuur,
Ze fluisteren elkaar geheimen toe.

Wie zag de wonden, en den laatsten ruk,
Waarmee de ziel, spoorslags-wild en moe,
Zich uit dat niets diep verveent,

Handschrift uit een kladcahier van S. Vestdijk, ‘Christus aan het kruis (naar Giotto)’. Nederlands Letterkundig Museum, Den Haag.

Christus aan het kruis
naar Giotto di Bondone, 13e eeuw

De zijwond spuit het bloed ruw-parabolisch.
Polswonden druppelen rechtstandig uit.
De bijstaanders verdringen apostolisch
Zich om de voeten als een jagersbuit.
Zij trekken - monniken, priester en bruid -
Aan 't lijk, dat niet meer in 't midden is gebleven,
En kijken meer opzij en naar den grond -
Onder den last van 't aureolenrond -
Dan naar omhoog. - Alleen twee eng'len zweven
Zeer klein onder de handen, en een lijn
Van roode stippels raakt hun stralenschijn, -
Waardoor het lijkt alsof die beide engelen
Als offer aan de heil'ge spijkers bengelen. -

Vestdijk behield alleen de eerste vier regels, die hem een kant en klaar kwatrijn opleverden: ‘Christus aan het kruis’.

In die gevallen waarin het dus gaat om ingrijpend van eerdere versies verschillende laatste versies is het jammer, hoewel, nogmaals, onvermijdelijk, dat naar haar aard de *Nagelaten gedichten* die eerdere versie(s) niet geven kan.

5

Behalve gedichten in verschillende versies bevat de nalatenschap ook contextuele informatie. Zo oordeelde Vestdijk soms expliciet over een gedicht door er ‘flauw’ of ‘slecht’ bij te zetten. Ook gaf hij in eerdere versies nog wel eens meer prijs omtrent de precieze locatie, zoals bij ‘Schelp’, waarachter in de eerdere versie staat, zie ‘Aantekeningen’: ‘(Molukken), Museum Artis’. Een heel speciaal soort informatie geven Vestdijks schema's, die enigszins te vergelijken zijn met het commentaar dat hij ooit schreef op de drukproef van zijn ‘Apollinische ode’.

Zoals eerder gezegd: schema's is Vestdijk pas gaan maken in zijn tweede poëzie-‘vlaag’, in Sint-Michielsgestel dus en later in de hongerwinter. Ze zijn er van verschillende reeksen, zoals ‘Grieksche sonnetten’, ‘Madonna met de valken’, ‘Thanatos aan banden’, en ze geven een indruk van Vestdijks bedoelingen met de opzet van de reeks.

In de bundel *Traditie en vernieuwing; opstellen aangeboden aan A.L. Sötemann* (Utrecht/Antwerpen, 1985) bespreekt L.H. Mosheuvel de reeks ‘De Schuttersmaaltijd’. Hij richt zich voornamelijk op de structuur en stelt vast dat de reeks formeel een spiegelstructuur heeft. Aan een begin van interpretatie ontkomt hij vervolgens natuurlijk niet. Mosheuvels bevindingen zijn in verband te brengen met de manier waarop Vestdijk zelf zijn reeks opvatte, getuige het schema dat ervan is overgeleverd. Dit schema is, ook voor wie zich niet per se wil laten leiden door auteursintenties, interessant genoeg om openbaar gemaakt te worden:

Schema de schuttersmaaltijd

I Eeuwigheid, eeuwige terugkeer
II Eeuwigheid, duurzaamheid - Vergankelijkheid
III Vergankelijkheid, dood - Vervanging
IV Vervanging, verwisselbaarheid, eentonigheid - Onderlinge onenigheid, twist
V Twist, naijver, eischen a.d. kunstenaar - Juist deze eischen, deze dwang dragen bij tot volmaaktheid v. 't kunstwerk
VI Volmaaktheid v. schuttersmaaltijd (in ironische zin) - Vrouw ontbreekt, daardoor onbeschaafd.
VII Onbeschaafd, leelijk, belachelijk - Autonome schoonheid v. 't kunstwerk
VIII Autonome schepping - Eenzaamheid, vervreemding v. kunstenaar
IX Eenzaamheid, vervreemding - Kunstenaar herkent zichzelf
X Vereenzelviging v. kunstenaar met object - Vernederende positie, daarvan het gevolg
XI Vernedering, ondergang - Zelfs aan zijn verleden wordt niet meer geloofd
XII Ongeloof, hoogstens geloof aan de ‘fabelen’ (de schoonheid), niet aan 't ‘verlossend woord’ (de diepere zin van 't kunstwerk) - God als ‘geloovige’
XIII God aangeroepen - God te hoog verheven voor een schuttersmaaltijd
XIV Schuttersmaaltijd minder dan andere genres - Genre doet er niet toe, maar vorm en stijl
XV Vorm en stijl verzelfstandigd, abstracte, decoratieve structuur - Menschelijkheid hernomen
XVI Vanzelfsprekende menschelijkheid - Deze aangetast, nu niet

door aesthetische omvorming, maar door naïeve visie van 't kind
XVII Voor deze visie is de mensch een monster - De liefde maakt van het monster weer een mensch
XVIII De liefde maakt van de schutter een held - Schutters wederom door godheid op de vingers getikt
XIX Verschil ts. God en mensch ondragelijk - In het geloof overbrugd
XX Alleen geloof, genade, voldoende - Goede werken van meer gewicht
XXI Goede werken beloond? - Alleen voorzoover zij een opzettelijke uitdrukking zijn van de ziel, zooals de moeder zich in het kind uitdrukt
XXII Eenheid ts. moeder en kind, ondanks tijdsverschil - Op schilderij wordt tijd stilgezet, zoodat moeder kind niet meer herkent
XXIII Schutters onherkenbaar, wisselend in de tijd - In de eeuwigheid voorgoed identiek aan zichzelf
XXIV Het eeuwige Vendel als Voorbeeld, Platonische Idee - Andere vendels door Vendel bevolen: norm degenereert tot militaire tucht, Plato tot Kant, Kant tot Feldwebel
XXV Heerlijkheden v. militair bedrijf gesymboliseerd in rhythme van Laars - Bekoring v. oorlog niet hierin gelegen, maar in de vrouwen, die op de Laars afkomen
XXVI Vrouwen bij de Schuttersmaaltijd - Schutters vinden eten veel belangrijker
XXVII Eten ad absurdum gevoerd - Dood niet tegen te houden
XXVIII Dood, opstanding, laatste oordeel - Hel
XIX Hel - Schuttershemel
XXX Slot, reprise van I

Dit Schema geeft een goede indruk van het soort termen waarin Vestdijk dacht, als het om een globale karakterisitiek gaat van de inhoud van zijn sonnettenreeks. ‘De gedachtenontwikkeling in “De schuttersmaaltijd” verloopt geheel volgens het schema van de intern antithetische methode zoals Vestdijk die heeft ontwikkeld en toegepast in *Albert Verwey en de Idee*. In ieder sonnet is een tegenstelling aanwijsbaar. Een van de polen keert in gewijzigde vorm terug in het volgende gedicht,’ schrijft Mosheuvel en het schema valt hem daarin bij.

1987

Laat me u vergeten, want ik heb u lief
S. Vestdijk

Vestdijk schreef nooit een roman zonder van tevoren een schema te maken. In een van de gesprekken die Nol Gregoor in huiselijke kring met hem voerde, wordt dat feit aan de orde gesteld. Kun je niet 's, vraagt Gregoor, gaan schrijven zonder te weten hoe het afloopt, onbelemmerd door afspraken vooraf. Vestdijk zegt dan dat hij zich dat niet kan veroorloven, hij heeft een schema nodig, anders kan hij niet werken.

Toch, vertrouwt Vestdijk Gregoor toe, zou hij wel willen weten hoe het afloopt met de affaire van die lerares en die leerling uit *De ziener,* of ze elkaar trouw blijven bij voorbeeld. Welnee, vindt Gregoor, die jongen gaat studeren en komt een leuk meisje tegen op wie hij verliefd wordt, zo gaan die dingen. Maar als je zo nieuwsgierig bent naar het verloop van die geschiedenis, waarom zoek je het dan niet uit, waarom schrijf je er geen vervolg op en kom je er al schrijvend achter, wat het antwoord is op je vraag? En alweer is Vestdijk gedecideerd en zegt hij dat hij daar niet aan kan beginnen, zonder leidraad is hij hulpeloos en kan hij het schrijven net zo goed laten.

Deze behoefte aan vastigheid is typerend voor Vestdijk. Zijn manuscripten gaan altijd vergezeld van uitvoerige instructies, gedetailleerde schema's, bladen of schriften vol verwerkbare aantekeningen, excerpten uit boeken en dergelijke. Wanneer hij iets had gebruikt, streepte hij het meestal door, zoals iemand doet die wil aangeven dat iets gedaan is. Hij was de stoker van zijn eigen creativiteit en de boekhouder van het verloop ervan. Alles dateerde hij nauwkeurig, zodat we, om een voorbeeld te noemen, nu precies weten dat hij op oudejaarsavond 1955, om twaalf uur, was aangeland bij een bepaalde regel van het lange gedicht ‘De anatomische les’. Datum en uur staan ernaast.

Omdat hij in principe alles bewaarde wat met het werk te maken had, ook papiertjes waarop aantekeningen staan, kunnen we zijn hele verbale kosmos, ook de ontwikkelingsgang van gedichten of romans, terdege bestuderen. Van zijn onvoltooid gebleven roman

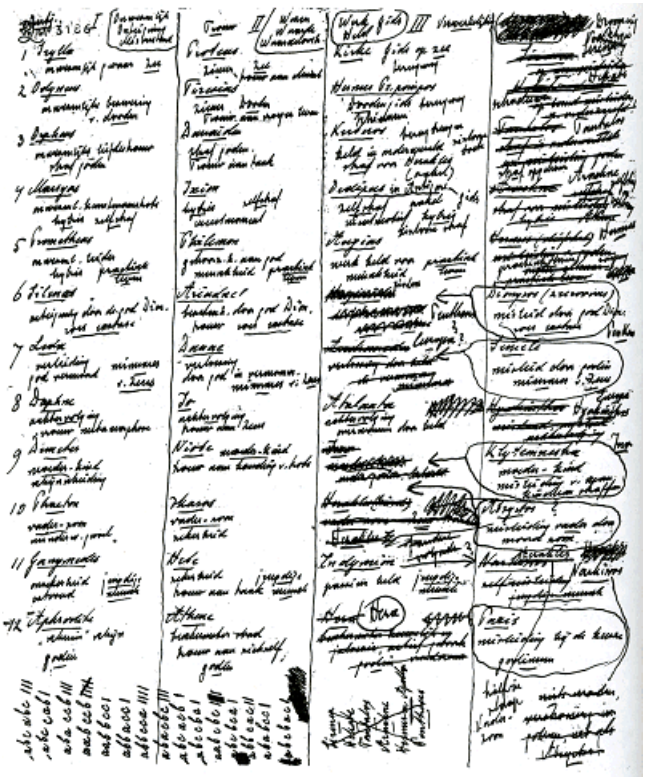
De Aeolusharp uit 1942 weten we precies hoe hij zich die had voorgesteld, want het schema is bewaard gebleven en geeft een goede indruk van het verhaalverloop en van de thematische bedoelingen die de schrijver ermee heeft gehad.

Vestdijk moest veel met zichzelf afspreken voor hij aan het schrijven kon gaan. De afspraken hebben het karakter van een kader, dat de grenzen stelt waarbinnen zich zijn geïnspireerde verbeelding mocht bewegen. Zonder grenzen zou die beweging eenvoudig niet op gang komen, want ongericht zijn. Voor de poëzie, in tegenstelling tot het proza waar de afspraken vooral de karakters van de personages en de lijn van het verhaal betreffen, maakte Vestdijk strikt formele afspraken met zichzelf. Hij wilde, bij voorbeeld, als hij een groep of een reeks gedichten schreef, dat de vorm van die gedichten overeenkwam. De stimulans die hij ontving vanuit een eenmaal aangenomen vorm maakte geregeld een flinke bewerking noodzakelijk van een gedicht dat die vorm nog niet of nog niet helemaal had bereikt. De instructies voor de poëzie betroffen niet alleen de versvorm, maar ook het rijmschema, het metrum en zelfs, in enkele gevallen, zoals *Mnemosyne in de bergen*, noteerde Vestdijk vooraf in welke stijl hij zou dichten: in de trant van Vondel, of Nijhoff, of Leopold. Dergelijke notities vormden bakens, vergelijkbaar met de signalen die een vliegtuig op de aanvliegroute krijgt.

Vestdijks houding in deze maakt hem sterk verschillend van zijn Forum-vrienden Ter Braak en Du Perron. Het verhitte debat destijds, dat eigenlijk nog steeds, zij het meestal in andere termen, in de literatuur gevoerd wordt, namelijk dat tussen ‘vorm’ en ‘vent’, kon op weinig belangstelling van Vestdijk rekenen. Hij koos niet eenzijdig voor de vent en ook niet eenzijdig voor de vorm, hij koos, trouw aan zijn aard, voor een synthese van beide, omdat hij ze in onmiddellijke betrekking tot elkaar ervoer. Beeldend heeft hij het eens zo uitgedrukt: geef mij maar een presenteerblaadje waaroverheen een Perzich tapijtje ligt, met andere woorden: vent en vorm, boodschap en uitdrukking, inhoud en verpakking zijn niet los van elkaar te maken.

In feite had hij er, zoals over de meeste dingen, veel gecompliceerdere meningen over, en sprak hij over de eerste en tweede vorm, of ook wel over vorm en Vorm, en zag hij voor een groot deel de inhoud ook als vorm (in *De glanzende kiemcel* behandelt hij, nogal opzienbarend, ook de ‘gedachte’ in het gedicht als behorend bij de ‘techniek’).

Er zijn allerlei tegenstellingen of vermeende tegenstellingen te



Tweede schema van S. Vestdijk, ‘Grieksche sonnetten’. Nederlands Letterkundig Museum, Den Haag.

noemen die in verband staan met die tussen vorm en vent. In Vestdijks werk heet die tegenstelling vaak die tussen techniek en inspiratie. Meestal wordt Vestdijk beschreven als iemand die werkte, werkte en nog eens werkte. Hij had het ook graag over het handarbeidzame karakter van schrijven en wilde niet zo geheimzinnig doen over het proces, blijkbaar in het besef dat het niet goed mogelijk is te praten over datgene waarover niet te praten valt. Toch heeft ook deze nuchterheid zijn keerzijde en wel in een absoluut geloof in de inspiratie wanneer die wordt uitgelokt door technische afspraken ofwel beperkingen. Het nijpende verschijnsel van de 'rijmdwang' interpreteerde Vestdijk juist het liefst als een mogelijkheid tot een 'rijmvondst'. De afspraken maakten het hem mogelijk aan het werk te gaan en te blijven, de inspiratie kwam dan vanzelf. 'Je kan niet gaan zitten: ik wil geïnspireerd raken en naar boven kijken of naar beneden kijken, dat doet er niet toe, of scheel kijken en dan maar afwachten tot er inspiratie komt,' zei hij tegen Gregoor.

Hier ligt een parallel met hoe Vestdijk over Albert Verwey dacht. Deze dichter was van mening dat hij stem gaf aan het levensprincipe zelf, dat hij de Idee noemde. Alles wat hij schreef was volgens hem hoe dan ook verbonden met en voortgekomen uit de Idee. Wanneer Vestdijk dit adagium van Verweys kunstopvatting bespreekt, beschouwt hij het provocerend genoeg - en stellig niet in Verweys geest - niet als een idealistische maar als een hoogst praktische kant ervan. Door zo te denken, beweert hij, gaf Verwey zichzelf altijd het groene licht, het was een werkmethode die hem verhinderde te veronderstellen dat hij ooit ongeïnspireerd zou kunnen zijn. Natuurlijk was hij dat vaak wel, maar dat is een andere zaak, belangrijk is dat er doorgewerkt kon worden.

Rob Schouten *(Iets verhevens en onuitsprekelijks)*, Peter de Boer *(Vestdijks palet)* en P. Kralt *(De toverbron)* hebben het alle drie in feite over structuurelementen die in meer of mindere mate de inhoud van de romans hebben bepaald. Het zijn interpretatieve studies die een nadere beschouwing wijden aan het verschijnsel dat Vestdijk voorwaarden vooraf (kunst, muziek, historie) heeft benut in zijn boeken. Het zijn drie kaders die hij aanbracht: soms in het klein, maar niet zelden ook in het groot. De beeldengroep in *Het glinsterend pantser* bij voorbeeld is van eminent belang in de roman. De opera *Carmen* speelt wat wel een hoofdrol kan worden genoemd in *De koperen tuin* en hoe invloedrijk de historische situering is kan *De vuuraanbidders* bewijzen.

Vestdijk heeft, het is al vaker gezegd, een permanente behoefte

aan distantie. Hij drukt zijn thema's per definitie langs een omweg uit - er is voor hem, artistiek gesproken, geen andere weg - en dus doet hij het door middel van beeldende kunst of muziek of geschiedenis. Die apollinische kant van de creatie komt overeen met het schema's maken, reguleren, van tevoren vastleggen van wat in ruime zin de vorm kan heten. ‘Apollo, zonnegod, kon slechts het doelwit raken / Indien hij zich ook koelheid eigen wist te maken’ staat er in *Mnemosyne in de bergen*. De dionysische, de roesachtige kant is Vestdijk ook allerminst vreemd, maar krijgt nooit de overhand en wordt altijd door degene die moet mikken zonder zelf mikpunt te zijn, Apollo, in banen geleid. De inspiratie gaat niet aan het schrijven vooraf, maar volgt juist uit het schrijven.

Ik heb de indruk dat de tweedeling techniek-inspiratie, apollinisch-dionysisch, of hoe hetzelfde nog anders mag heten, terugkomt in de thematische accolade die Martin Hartkamp al jaren geleden boven heel Vestdijks werk heeft gezet. Hij zag als centraal thema, om zo te zeggen als top van de piramide, een dubbelthema, namelijk dat van ‘identificatie en isolement’. Het gaat hier minder om tegengestelde dan wel om complementaire begrippen: identificatie heeft isolement tot gevolg, of isolement veroorzaakt de behoefte aan identificatie. ‘Laat me u vergeten, want ik heb u lief’, heet het in *Mnemosyne*. Het dubbelthema had moeilijk korter uitgedrukt kunnen worden.

Vestdijk moet zich zozeer tot in alle krochten van zijn geest bewust zijn geweest van de niet te overbruggen afstand tussen het ik en het andere of de ander, een afstand die hij daarentegen juist uit alle macht van zijn artistieke vermogens wenste te overbruggen, dat hij niet anders kon dan dit besef tot kardinaal thema maken van zijn werk. Maken is eigenlijk te veel gezegd: wie er zo diep van is doordrongen schrijft er als vanzelf altijd over.

Terecht heeft Hartkamp naar Vestdijks centrale thematiek gezocht, omdat bij alle diversiteit en omvangrijkheid van zijn oeuvre Vestdijk bij wie hem leest de stellige indruk achterlaat dat het in wezen aldoor over hetzelfde gaat. Vestdijk is niet eentonig, allerminst en wel integendeel, hij is buitengewoon veelstemmig, maar al die ‘stemmen in zijn koninkrijk’ wijzen uiteindelijk op hetzelfde: op de tragiek van de tegenstelling tussen de behoefte aan identificatie en het besef van isolement.

1989

3

Zijner is de volstrekte hutspot
De kunstopvatting van J.C. van Schagen

De schrijver-schilder J.C. van Schagen had een kunstopvatting die gezien de beperktheid van zijn talent wel een noodlottige uitwerking moest hebben op de kwaliteit van wat hij voortbracht. Hij meende dat kunst het resultaat is van spel: ‘levenslang volgde dit schrijvertje het scheppingsgebod: speel!’ schrijft hij, en dit inzicht heeft hij levenslang in allerlei variaties eindeloos herhaald. ‘Wezen is mijn spel.’ ‘Speel dan toch, mensen, speel!’

Er staan in zijn werk heel wat van dergelijke korte samenvattingen van zijn artistieke instelling. Van Schagen vertrouwde niet alleen op wat hem al spelende toeviel, hij had ook een onbedwingbare neiging om zijn kunst- en levensopvatting uiteen te zetten. De vraag is of de opvatting dat kunst is gelijk aan spel ook alle resultaten in de praktijk acceptabel maakt.

Dat geloof ik niet. Wie naar het oeuvre van Van Schagen kijkt, ziet hoe rampzalig zijn credo heeft uitgewerkt. Hans Warren zag dat en verweet Van Schagen dat hij niet schiftte. In een aantekening, openbaar gemaakt in het tweede archief-deel *Ik doe niet meer mee,* is de fuik waarin Van Schagen zich met zijn onvoorwaardelijke overgave aan het spel bevond, precies beschreven: ‘Hans Warren verwijt me dat ik niet schift. En zo breng ik veel onbeduidends, zegt hij. Alleen zo hier en daar vind je dan wel eens een korrel graan tussen het kaf. “Ik ga maar en ben” pleegt tot het graan te worden gerekend. Maar wie dit accepteert, hoe wil hij dat ik schiften zal? Dat kan slechts betekenen dat hij het wel een mooie frase vindt. Waar natuurlijk niet naar gehandeld wordt. Een aardige leugen dus.

Maar zo ligt het bij mij niet. Het is me dodelijke ernst. God schift niet, integendeel, Zijner is de volstrekte hutspot. Hoe zou ik me dan vermeten het beter te willen doen? Ik schift ook niet. Laten we eerlijk blijven: we zouden het óók niet kúnnen. Evenmin als God het kan. Op selectie staat de doodstraf, weetje!’

Van Schagen speelde zijn spel, hij schiep wat hem inviel, voelde zich deel van een oneindig veel groter geheel, wilde mee stromen in de grote Stroom, voelde zich in een carroussel, ‘alles loopt rond’,

en wat hij niet zozeer niet wilde, maar eenvoudig niet kon, was: schiften. God schift ook niet, dus waarom zou hij, Van Schagen, dat doen? Met deze gedachtengang zitten we in het hart van Van Schagens kunstopvatting en precies daar begint voor mij het probleem- Van Schagen. Voor Warren trouwens ook en voor wel meer critici. Ik heb eens wat reacties op Van Schagens werk bekeken en ben nogal wat bezwaren tegengekomen.

Al vroeg, in 1948, formuleert Greshoff het, naar aanleiding van de bundel proza *Flarden in de wind*. Hij schrijft: 'Hij bezit alle gaven en deugden, maar niet de zelfcritiek, die tot zelfbeperking voert. De spanningen, welke men in Van Schagen aanwezig voelt, worden ons hier aangeboden door breedsprakigheid verslapt, ontkleurd en ontgeurd.'

Naar aanleiding van de bloemlezing *Ik ga maar en ben* meent Poll in het *Algemeen Handelsblad* van 17 november 1972 dat Van Schagen in zijn verlangen naar het zwijgen, naar het taalloze, het wit, ten onrechte de taal niet vertrouwt: 'De lezer zou beter af zijn geweest, wanneer Van Schagen zijn wantrouwen niet gericht had op de taal, maar op zichzelf als taalgebruiker.'

En hij vervolgt: 'Quasi-diepzinnigheid, sentimentaliteit, een schrale verbeelding, bazelzucht en vaagheid: dat zijn geen tekortkomingen van de taal, maar van schrijvers, die niet goed schrijven. Ook goede schrijvers lijden onder die vijf algemene geesteskwalen, net als iedereen, maar zij beschikken daarnaast over voldoende zelfkritiek en concentratievermogen om ze af en toe met succes te bestrijden. Zij veroveren hun werk - de eilanden van literatuur of, meer algemeen, de eilanden van kunst en van kennis - op hun gebreken.

Zij doen dat niet door, zoals Van Schagen op betreurenswaardige ogenblikken aanbeveelt, de taal en "het rationele" te verloochenen, maar door hun hersens te gebruiken. Die hersens zijn weliswaar de zetel van alle genoemde gebreken, maar tegelijkertijd de enige plaats waar de bestrijdingsstoffen aangemaakt worden. Zoals verbeeldingskracht, gevoel voor logica, voor taal en allerlei andere kostbare gevoelens, daarbij in begrepen de twee gevoeligheden die Van Schagen dierbaar zijn: voor stilte en voor het witte onbeschreven blad.'

Dat zijn serieuze bezwaren en ze hebben te maken met het feit dat Van Schagen zich volgens zijn kunstopvatting geen zelfkritiek, geen schifting, geen onderscheid in geslaagd, minder geslaagd, en mislukt kon toestaan. Want Zijner is de volstrekte hutspot.

Dit alles berust op een misverstand. Je ziet het wel meer bij dichters die zich deel voelen van een immens geheel waarvan zij alleen al door er deel van uit te maken als vanzelf, in al hun uitingen, *zonder onderscheid*, getuigen.

Albert Verwey had een enigszins vergelijkbare opvatting: er was de dichter, dat was hij, en er was de Idee, maar de Idee was alles, dus ook hij zelf maakte deel uit van de Idee en ook zijn gedichten deden dat. Dus geen gedicht viel buiten de werking en de uitdrukking van de Idee, dus elk gedicht hoorde erbij. Vestdijk, die zeer scherpzinnig deze houding van Verwey omschreef als een dichterlijke methode (namelijk om voortdurend, zij het dikwijls nogal theoretisch, geïnspireerd te zijn, te schijnen althans, want natuurlijk was dat lang niet altijd het geval) - Vestdijk kon in de vijftienhonderd dichtbedrukte bladzijden poëzie van Verwey maar zo'n vijftig gedichten ontwaren die hij geslaagd wilde noemen, de rest heette weliswaar óók onder auspiciën van de Idee tot stand gekomen, maar redde het zijns inziens niet.

Zodra de kritische faculteit wordt uitgeschakeld en er een stemming ontstaat van alles is goed, want alles hoort bij alles en spel is kunst en kunst is spel, dan is wel een zeer groot artistiek talent noodzakelijk wil er niet als resultaat een massa onbeduidends uitkomen.

Als ik Van Schagen lees denk ik veel te vaak: hier had toch iemand, als hij het zelf dan niet kon of niet wou, moeten ingrijpen. Neem alleen al de titels van zijn boekjes of teksten: *Zeeuwse complexen, Litanie van de knar, Dagboekblaadjes, Schiftsels, Veldboeketje Domburg, Zeventien onbeduidendheden, Domburgs kriel, Murmureersels in de muizenval, rancuneuze rimram 1968-1971*.

Het is niet geestig en het is niet nederig, niet echt nederig, vind ik. Ook talloze formuleringen zijn moeilijk geslaagd te noemen: ‘Niet kennen, maar bennen’ bij voorbeeld. Dit is in een notedop de Van Schagen die maar elk spel, ook het meest oubollige woordspel, in zichzelf accepteert en die bij zijn lezers, bij mij tenminste, een teenkrullende gêne teweegbrengt. Ook het motto van *Ik doe niet meer mee* is van die orde: ‘Als ik dood ben, niemand zal me missen. Maar ik zal mezelf zo missen.’

Krol heeft Van Schagen eens ‘amateuristisch’ genoemd, een kwalificatie die Van Schagen eervol gevonden zal hebben, want hij wilde graag een dilettant zijn, maar die Krol allesbehalve positief bedoelde. Hij bedoelde: niet voldragen artistiek.

Je kunt het ook goeiig, speels, aardig, leuk, wie weet zelfs geestig

noemen, relativerend of iets dergelijks, maar ik ben daar met de beste wil van de wereld en met au fond veel sympathie voor Van Schagen - wie zou die sympathie niet hebben? - niet toe in staat.

'Alle opzet is onvruchtbaar per se', heeft Van Schagen geschreven. Welnu, daar ben ik het niet mee eens. Het is de zoveelste formulering van wat een dogma bij hem is geworden, namelijk dat scheppen en ratio met elkaar in strijd zijn. Ik twijfel niet aan de oprechtheid van zijn werk, maar het is me wat al te oprecht, het is zelfs een beetje zelfingenomen, gemakzuchtig oprecht en wat het meestal niet is, dat is: kunst. Ik wil niet beweren dat kunst onoprecht is (al geloof ik dat 'opzet' heel 'vruchtbaar' is voor kunst), maar er komt voor het maken van kunst toch een zekere distantie, wat argwaan, een gevoel voor het indirecte en een afschuw van gemeenplaatsen en prekerige herhalingen kijken. Wie, zoals Van Schagen voortdurend heeft beweerd, liever wil zwijgen, moet niet zo eindeloos veel schrijven, of anders feilloos schiften.

Het eigenaardige is dat Van Schagen deze bezwaren al zeer vroeg in zijn schrijversleven heeft te horen gekregen, al direct bij verschijnen van het door vrijwel iedereen hoog gewaardeerde debuut *Narrenwijsheid*. Het was niemand minder dan Marsman die ze verwoordde in *De Stem*, in 1925, in een recensie op de bundel. Marsman slaat daar, zeker gezien Van Schagens verdere ontwikkeling, de spijker op de kop als hij schrijft: 'Ik heb het werk van Van Schagen, dat ik vluchtig en bij flarden kende, in zijn geheel en grondig herlezen, en ik ben, na deze lectuur, uitermate verheugd, maar niet minder verwonderd, zuivere sterke poëzie daarin te vinden.

De houding (de houding der houdingloosheid) namelijk, die den nog nader te omschrijven grondslag vormt van zijn werk, schijnt mij - om maar zeer kort te gaan - anti-dichterlijk en anti-creatief.

De kern van zijn wezen - maar kern is een veel te hard en rond woord daarvoor - de grondstroom ervan, is inderdaad de goddelijke onverschilligheid, de al-omarmende indifferentie; het is een zacht, een bijna zachtplagend, ironisch vereffenen van de felste contrasten, een glimlachend, langzaam-maar-zeker ontkleuren, één-kleuren van alle schakeering; het is een onderscheidloos alaanvaardend liefhebben van de subliemste en laagste vormen van leven, ómdat ze leven; het is een grootsch heidensch pan-vitalisme. Het is een eentonig egaliseeren der waarden, een geleidelijk, lijdelijk verzet tegen de verticale, hierarchische functies van het creëren; een ondermijnend geduldig sloopen van den grondslag

aller cultuur. Het is, ten slotte, een breed, horizontaal verlangen om te vervloeien, en zich te onteigenen in het vormelooze; in het grenzenloos-vervlietende stroomen te worden opgenomen, en opgelost. Liever plant nog dan ster, liever schuim dan schelp.'

De ware dichter daarentegen, volgens Marsman 'in steê van critiekloos t' aanvaarden, keurt en weegt; scheidt, onderscheidt. Hij ontvangt niet, afwachtend, wat hem toevalt, maar neemt, grijpt wat hem dient. Hij is anti-ironisch en anti-irenisch. Hij haat de glimlachende vereffening, die de matte spotvorm is der gespannen verevening, die hij zoekt; van het sidderend evenwicht, dat hij bestreeft. Hij wischt geen contrasten uit, maar hij schept ze, hij schérpt ze zich: want daartusschen wringen de spanningen, die hij tot klare verhoudingen dwingen wil; tot evenredigheid adaequaat - zoo hij slaagt - aan de spanningen in zichzelf.'

Ik geloof dat in wezen dit bezwaar, in allerlei variaties, is blijven doorklinken in de kritiek op Van Schagen. Het feit dat hij zich daar kennelijk niets van aantrok doet vermoeden dat hij het anders zag, of dat hij heel goed wist wie hij was en wat hij kon en wilde. Van inzicht in zichzelf, ook in verband met deze kwestie, getuigt het stukje in *Ik doe niet meer mee*, waarin hij een treffende analyse geeft van zijn werk in verhouding tot dat van Ida Gerhardt en Vasalis.

'Hoezeer ik ook mezelf als auteur waardeer', schrijft Van Schagen, 'Ida Gerhardt staat als dichteres een stuk hoger. Even ver als zij boven mij staat, staat Vasalis weer boven haar - waar zit dat in?' En hij vervolgt: 'Ik heb de ernst niet die Ida heeft - ik heb ze wel, maar ze is grotendeels geschift door mijn humor. Zonder welke ze niet te dragen zou zijn. Maar die me meteen als "dichter" een niveau verlaagt, omdat ze mijn ernst aantast en van dichter meestal tot rijmer reduceert. Het is mijn verzet dat me beperkt, verbrokkelt, verwatert. Mijn ongeloof, mijn gebrek - neen, mijn fout is de liefde Gods. Ik ben niet naïef genoeg. Ida gelooft rotsvast - daar ben ik te zacht, te speels, te soepel voor, ik vecht niet, dat heeft zijn voordelen, maar ook zijn zwakte. Maar ook zijn ruimte van leven. Ida is veel sterker, naïever, minder lief, beperkter jawel, maar zij is beeldhouwster waar ik slechts boetseer.'

Vervolgens beschrijft hij 'het nog weer veel hogere van Vasalis' die 'de zuiverheid, de sterkte van Ida evenaart, maar haar beperktheden mist. Ze beweegt zich nog vrijer dan ik, maar kent daarvan de schaduwzijden niet'.

Nog vrijer is Vasalis, en zeker niet iemand die zou vinden dat, omdat God niet schift, zij ook maar niet moet schiften. Het spel van de

kunst kan dus kennelijk op verschillende niveaus gespeeld worden. Maar Van Schagen heeft het hardnekkig, en volgens zijn eigen inzicht door ‘karakter’ of zelfs ‘geboorte’ bepaald, op zijn manier gespeeld. In de vrijheid die hij zichzelf gunde ligt nu juist de zichtbare beperktheid en onvolkomenheid van zijn kunst.

1987

Gij, blâren, rust in vreê
Guido Gezelle

Een van de eerste officiële gedichten waar ik mee in aanraking kwam, was Gezelles ‘Het meezennestje’. Het stond in een bundeltje voor leerlingen van de lagere school, *Dierenvreugd en leed*, deel 1, en ik hoor nog hoe de meester het voorlas, met innig genoegen: ‘tak-op, tak-af, tak-uit, tak-om’. Hij zei erbij dat je, wanneer het werd gelezen zoals hij dat deed, de mezebewegingen *hoorde*. Gezelle had volgens hem heel goed naar de vogeltjes en hun gedrag gekeken, al lijkt mij nu achteraf het getal van ‘vijftien’ eieren een geval van klankzucht en kan ik onmogelijk wennen aan de lachwekkende achtste regel ‘en 'k lach mij, 'k lach mij, 'k lach mij bijkans krom’.

Gezelle is nooit gaan behoren tot de dichters die ik las, merkwaardig genoeg, want van bij voorbeeld Chr. J. van Geel, die ik hoogschatte, wist ik dat hij erg op hem gesteld was. Gezelle bleef voor mij veraf, een ouderwetse stichtelijke dichter uit het diepst van de negentiende eeuw, die ongeneeslijk aan klinkklank was verslingerd.

Ook Paul Rodenko, die hem in zijn *Nieuwe griffels, schone leien* plaatste aan het begin van een traditie die tot de Vijftigers leidde, wist mij niet te overtuigen, al moet worden toegegeven dat Gezelle klank en beeld soms opmerkelijk verzelfstandigde, iets wat Rodenko als een moderne trek in hem beschouwde. De opmaat tot het moderne die Gezelle vertegenwoordigde, wordt toch, wanneer men zijn oeuvre leest, teniet gedaan door een preektoon die de poëzie van zijn gedichten telkens bederft. Het zal wel daarom zijn dat ik hem nog het verdraaglijkst vind wanneer hij kleengedichtjes schrijft of niet is toegekomen aan de voltooiing van het gedicht. De schetsen en fragmenten zijn z'n beste werk. Zodra hij iets ging afronden, werd hij priester in plaats van dichter.

Kees Fens schreef eens in een stukje naar aanleiding van het gedicht ‘Ichthys eis aiei’: ‘Het begin is als meestal bij Gezelle verbluffend, in tegenstelling tot nogal eens het slot, waar hij zijn lezers het geluk van de impliciethеid ontneemt: hij verklaart, en alle voorgaande woorden dreigen zich te gaan schikken naar de uitleg.’

Het is in dit verband niet zonder betekenis dat veel meer dan honderd gedichten beginnen met de uitroep ‘O’ en ook nog eens een stuk of vijftig met ‘Hoe’. Op een overspoelende manier sprak de blomme, en de hele wereld, voor Gezelle een tale waar hij van wilde getuigen. ‘O, blomme die aan niets en hangt’, ‘O bomen, die uw vonnis wacht’, ‘O gij dikke, welgeklede, welgevoede vliegen’, ‘O krinklende winklende waterding’. ‘Hoe gulzig is het gers’, ‘Hoe riekt gij, bamisbossen, goed’, ‘Hoe schittert mij die spa toch, als’, ‘Hoe stil is 't als de donder dreigt’.

In die aanloop valt er geregeld veel in Gezelle te waarderen, maar in het vervolg bereikt zijn variërende herhaling al spoedig een verzadigingspunt en ten slotte gaat het gedicht als een nachtkaars uit. Het extatische of geëmotioneerde kon Gezelle blijkbaar niet verdragen zonder het om te buigen of rond te zingen tot een besluit of boodschap. Misschien is deze, voor mij meestal onoverkomelijke, kant van zijn poëzie het traditionele, waar zo dikwijls bij Gezelle over gesproken wordt, dat in conflict raakt met het moderne.

De bloemlezing *Mijn dichten, mijn geliefde* die Piet Couttenier uit het werk heeft gemaakt, wil speciaal de nadruk leggen op die tweespalt in het oeuvre. In de ‘Verantwoording’ staat dat de keuze het voor de hedendaagse Gezelle-lezer mogelijk moet maken ‘de dubbele, gelaagde oriëntatie van die poëzie (traditie vs. innovatie)’ terug te vinden. Ook Couttenier ziet in dat Gezelle nog stevig wortelt in de negentiende-eeuwse poëzieretoriek, waarbij de didactische en communicatieve functie voorop staan. Maar hij ziet toch ook, en vooral in de klankpoëzie, een heel andere, moderne Gezelle, die zich al bewust is van de autonomie van het gedicht, die de taal min of meer om zichzelfs wille gebruikt en er geen andere dan een esthetische bedoeling mee nastreeft.

Het valt moeilijk te ontkennen dat Gezelle op allerlei plaatsen blijk geeft van een dergelijk modern taalbewustzijn. Zijn virtuositeit in metrisch opzicht, wat de versregellengte betreft of het enjambement, zijn verslaafde hang naar rijm, assonantie, alliteratie - al die technisch verbluffende kunstgrepen die hij de taal weet op te leggen, ze voeren mij toch in het algemeen af van de plastiek en de betekenis van het gedicht. Het vergaat mij zoals Vestdijk in *De glanzende kiemcel* ergens zegt: ‘te veel klank leidt af van de inhoud; de plastiek moet sterk en veelzeggend zijn, wil het gedicht ruggegraat hebben.’

De complicaties bij Gezelle liggen nauwelijks op het betekenis-

vlak. Hij heeft juist de neiging, die de meeste predikers eigen is, om buitengewoon uitvoerig te zijn en veel in herhaling te treden. Wie vooral let op het klankpatroon, de ingenieuze fusies en de voortdurende verschuivingen die daarbinnen optreden, en wie daar genoegen mee wil nemen, komt bij Gezelle natuurlijk erg aan zijn trekken. Wie daarentegen ook graag iets leest dat een diepgaande betekenis heeft en waarvan de formulering in plastisch opzicht een krachtige uitwerking heeft, komt bij Gezelle nogal eens bedrogen uit.

Hoe vaak hij heeft gedicht over vallende bladeren zou ik niet durven zeggen, maar het is vaak. Hij is een van de vele dichters van het vallend blad. Een laat voorbeeld is ‘Hoe zeere vallen ze af’ uit *Rijmsnoer*. Ik hoef het niet helemaal te citer-en, want de eerste vier strofen gaan op de gebruikelijke manier personifiërend over ‘de zieke zomerblâren’ die in oktober ‘tonge en taal verliezen’ en zich een voor een gaan vervoegen bij de duizenden die al op de grond liggen: ‘één kerkhof is 't!’

Deze vier strofen zijn beslist vaardig, syntactisch en klankmatig meestal fraai, maar naar de inhoud zijn ze cliché. Ik bedoel niet dat, hoe dan ook, een gedicht over vallende bladeren cliché is, maar dat de formuleringen die Gezelle bezigt op inhoudelijk niveau niet uitkomen boven het meest voor de hand liggende. Hij ziet in het vallend blad het sterven, maar hij ziet dat inhoudelijk op een geijkte manier. Het is of vorm en inhoud, innovatie en traditie, hier niet één zijn.

Dat wordt in de twee slotstrofen pijnlijk duidelijk. Daar krijgt het gedicht de kennelijk noodzakelijke religieus-didactische afronding. Eerst de voorspelbare biologische rondgang door het jaar, waardoor de gevallen bladeren ten slotte toch weer groene bladeren aan de boom worden, een proces dat in christelijke termen onder woorden wordt gebracht:

Gij, blâren, rust in vreê,
't en zal geen een verloren,
geen een te kwiste gaan
voor altijd: hergeboren,
die dood nu zijt,
zal elk van u, dat viel,
de zonne weêr ontwekken,
zal met uw' groenen dracht
de groene boomen dekken,
te zomertijd.

Gezelle zou Gezelle niet zijn, wanneer hij na de beschouwing van de natuur en na de aanspreking van de natuur, geen les zou trekken ten aanzien van zijn eigen leven. De symboliek van dit, al zo duidelijk menselijk vallende blad, werkt hij ten overvloede en ten nadele van de kwaliteit van zijn gedicht, nog verder uit in de slotstrofe:

O Zomer!... Ik zal eens
ook Adams zonde boeten,
gevallen en verdord
in 's winters grafsteê, moeten;
maar, 's levens geest,
dien gij gesteken hebt
in mijn gestorven longen,
dien zult gij mij voor goed
niet laten afgedwongen,
die 't graf ontreest!

Gezelle klingt vaak mooi, maar daarmee is ook wel het meeste gezegd.

1990

Hij begreep dat er iets te happen viel
Notities over A. Koolhaas

1

Koolhaas' boeken zijn ongehoord emotionerend. Ze hebben intriges die er niet om liegen en waar elke andere schrijver, als hij ze al zou bedenken of aandurven, de grootste moeite mee zou hebben om ze niet te laten ontaarden in een draak of een melodrama. Koolhaas schrikt niet terug voor een krachtige inzet van het verhaal. Hij legt een punaise op de vloer van de kamer, laat een man er met zijn volle gewicht in stappen en hem vloekend uitroepen: ‘Een punaise hoort in de muur godverdomme en niet op de vloer en zeker niet in mijn voet’, waarop zijn vrouw de punaise pakt, die met kracht in de muur drukt na gezegd te hebben: ‘Weetje wel, dat als je zó doet en als je zó bent, dat ik dan het liefst mijn hele hebben en houwen bij elkaar zou pakken en weg zou gaan naar waar je me niet zou kunnen vinden?’ Vervolgens stort zij met muur en al (het is een buitenmuur) van de elfde verdieping naar beneden. Een losse muur.

Dit is te erg, zo totaal onverwachts behoort de dood zich niet aan te dienen. Bij Koolhaas wel, hij zoekt juist naar een voorval dat een schijnbaar onoplosbare ontreddering teweegbrengt. De roman is er dan verder voor bestemd om het rouwproces uit te beelden en om zo iets als een catharsis te bewerkstelligen, bij de hoofdpersoon alsmede bij de lezer, die immers ook tamelijk geschrokken is.

De gebeurtenissen in Koolhaas' boeken maken de hoofdpersonen ervan bewust dat de dood zich op elk moment in het leven kan voordoen en dat dientengevolge de liefde altijd rekening moet houden met scheiding. De vrouw in *Een punaise in de voet* had al een paar weken eerder zo half en half de gedachte gehad dat er iets met die muur loos was, maar ze heeft er niet over gepraat. ‘Als ze het elkaar gezegd zouden hebben van die muur, dan zouden ze het samen nóg eens gedaan hebben: voelen aan die muur; heel voorzichtig en als dan gebleken zou zijn dat die muur inderdaad wel helemaal los leek te staan, hoe zouden ze elkaar dan, volkomen één

hebben aangekeken van schrik voor de ramp die mogelijk geweest zou zijn.' Dit is, al heel in het begin van de roman, een veronderstelling van levensbeschouwelijke aard. Koolhaas lijkt ook al meteen de muur als concrete verschijning, als buitenmuur van een flatgebouw, te willen symboliseren tot de scheidslijn tussen leven en dood. En alweer: het lukt hem overtuigend om zulke hevige beelden als een losse muur van wezenlijk existentiële betekenis te laten zijn.

In *Tot waar zal ik je brengen?* is het een springvloed die een man en een vrouw uit elkaar drijft, de dood introduceert en daarmee de vraag naar de ware aard van hun liefde. In *Nieuwe maan* bestaat Koolhaas het om een man op een dag dwars door een rots heen te laten zakken, waar hij in de diepte een krioelend, onderbewust leven aantreft. *Kind in de toren* gaat niet omlaag, maar omhoog, al komt dat in feite op hetzelfde neer, want in laatste instantie zijn alle boeken toch als innerlijke processen te lezen, die vorm krijgen in allerlei uitwendige gebeurtenissen.

Steeds duidelijker is het geworden in de loop van het oeuvre dat Koolhaas' werk de functie van een ars moriendi heeft. *Een aanzienlijke vertraging* is zelfs een actuele versie van het middeleeuwse Elckerlijc-verhaal. Het is een roman die van het begin tot het eind gedurfd is en die, naar mijn ervaring, diepe indruk maakt, ook als geestelijk avontuur. Een ruim zeventigjarige man krijgt van zijn al lang overleden vrouw een brief, waarin zij hem zijn dood aanzegt. Het is een brief die inderdaad met aanzienlijke vertraging is gearriveerd (Koolhaas zal wel eens in de krant gelezen hebben dat soms na twintig, dertig jaar een verloren gewaande brief alsnog bezorgd wordt) en voor de man is het bericht zoveel als de aanzegging van de Dood in de *Elckerlijc*. Hij moet zich gereed maken voor de laatste reis, maar hij is net als Elckerlijc in het geheel niet voorbereid. Hij moet nog leren te sterven, en dat betekent bij Koolhaas altijd ook dat hij nog moet leren te leven.

Deze roman heeft zulke onvergetelijke en aangrijpende passages, dat het niet eenvoudig valt erover te spreken. Het is in het algemeen trouwens zo dat Koolhaas' boeken sterke en onthoudbare beelden in zich omdragen, die eenmaal gelezen niet meer weg zijn te denken. Ik zou ze ook niet graag kwijt zijn, het beeld bij voorbeeld van de man die met een lampekapje op zijn hoofd naast het sterfbed van een vrouw zit in de vroege ochtendschemer, of dat van de goendroen die zich in alle eenzaamheid, want hij is de laatste goendroen, troost met een peau-de-suède schoen. Hoe liefdevol

zijn zulke situaties, die altijd terzelfder tijd iets potsierlijks hebben en zo hoort het ook - hoe liefdevol zijn zulke situaties geschapen.

2

Over de manier waarop Koolhaas zijn verhalen en romans vertelt, is al heel wat te doen geweest. Volgens Jacques Kruithof, en hij heeft daar gelijk in, hield de verteller in Koolhaas' vroegere werk zich meer op de achtergrond of leefde hij zich zodanig in de personages (meestal dieren) in, dat het meevoelen als vanzelf op de lezers kon overslaan. In het latere werk, speciaal de romans, neemt de rol van de verteller toe, de momenten waarop hij het woord neemt en de ontwikkelingen van commentaar voorziet of interpreteert zijn dan niet schaars meer. Dit ergert Kruithof, omdat hij zich als lezer niet mondig behandeld voelt: een verteller die de eigen stem en de eigen visie zo prominent maakt, staat het verhaal dat hij vertelt in de weg.

Er is in theorie misschien veel voor deze redenering te zeggen en Kruithof bouwt zijn bezwaar zorgvuldig en met kracht van argumenten op, maar de ‘escalerende alwetendheid’ van Kollhaas' verteller stoort mij in het geheel niet, nee eerder: is mij lief. Het effect dat deze vertelwijze op Kruithof heeft, lijkt mij eerder het resultaat van langdurige studieuze en romantheoretische bemoeienis met Koolhaas' werk dan van onbekommerd lezen ervan. Ik heb zelf nooit iets gemerkt van mindere betrokkenheid mijnerzijds bij wat zich in Koolhaas' boeken afspeelt doordat die verteller steeds tussen mij en de personages en gebeurtenissen in het boek zou staan. Het is hier dat de theorie moet buigen voor de praktijk, de praktijk namelijk van een ander soort verhaal, anders verteld dan de vroegere verhalen en ook een ander effect sorterend.

Het komt bij meer schrijvers voor - bij Brakman bij voorbeeld ook - dat ze in de loop van hun oeuvre steeds minder distantie betrachten tot het verhaal. Ze vertellen om zo te zeggen niet meer over dieren of mensen en wat hun overkomt, maar ze vertellen met behulp van dieren en mensen wat hunzelf overkomt. Inderdaad, daar heeft Kruithof gelijk in, verplaatst zich de aandacht van de lezer van het verhaal naar de verteller, maar dat is geen enkel bezwaar. Als die verteller maar persoonlijkheid genoeg heeft en ruimte genoeg in zijn hoofd voor treffende verbeeldingen, dan mag hij wat mij betreft de hoofdpersoon zijn, en ben ik blij dat er geen vertellende *instantie* meer is, maar een menselijke verteller. Ik

meen dat daarom Bronzwaer ooit van de ‘humanisering van de vertelinstantie’ heeft gesproken, in verband met de ontwikkeling van Koolhaas' vertelperspectief. Interessanter nog wordt deze kwestie als we vernemen hoe Koolhaas hier zelf over denkt. Toen ik hem in een interview een keer vroeg naar de mate waarin hij zich identificeert met de verteller, antwoordde hij kort en krachtig: ‘Ik identificeer me volledig met de verteller.’ En toen ik nog even doorging en over een ‘probleem’ dienaangaande repte, viel hij in de rede met: ‘Nee, ik vind het helemaal geen probleem. Ik kies geen verteller. Ik ben zélf die verteller. Ik voel me veel te emotioneel betrokken bij wat ik vertel.’

Toen Kruithof dan ook bezwaar aantekende tegen het ‘Koolhaas-perspectief’ zoals hij het noemde, trapte hij, het kan moeilijk anders na deze woorden, op niet minder dan Koolhaas' ziel. En ook wel enigszins op de mijne, wil ik bekennen, want mijn liefde voor Koolhaas' werk stoelt juist op zijn manier van vertellen. Ik begrijp heel goed waarom in allerlei gevallen de verteller - Koolhaas dus - iets moet zeggen: soms is zijn verhaal eenvoudig te erg en moet er wel iets tussendoor komen om het nog enigszins draaglijk te maken. Het is heel goed mogelijk zich te identificeren met de betrokkenheid van de verteller bij zijn verhaal. Dat verhaal komt dan niet op een onverantwoorde afstand te staan, maar wordt juist intiem meebeleefd, met het hoofd namelijk waaruit het allemaal komt.

In *De laatste goendroen* staat op bladzijde 198 een tekening van T. Koolhaas die in dit verband toepasselijk is. De goendroen Bladroes is erop te zien, juist op het ogenblik dat hij boven op een berg stuit op een steile rotswand naar omlaag. Hij kan niet verder meer en geeft zich over aan bespiegelingen. De rots is evenwel, op een Arcimboldo-achtige manier, het hoofd van een mens en de goendroen die daarbovenop zit wordt duidelijk voorgesteld als de gedachteninhoud van die rotsmens. Ik wil er voor de gelegenheid Koolhaas zelf in zien, die in zijn hoofd een goendroen met zich meedraagt. Het is de uitbeelding van het Koolhaas-perspectief.

3

De vroege en de late dierverhalen van Koolhaas hebben zo op het oog veel met elkaar gemeen. In beide spelen dieren de hoofdrol en ook thematisch is er veel overeenkomst. Maar toch zijn de vroege

dierverhalen echte dierverhalen en de late zijn eerder fabels of sprookjes. Er heeft zich in de tussentijd zoveel voorgedaan, in de novellen en de romans, dat wat nu in *Raadpleeg de meerval* is te lezen van een principieel andere orde is dan wat in, bij voorbeeld, *Gekke witte* staat. Koolhaas is zo ver gekomen dat hij zijn bewering en inzicht kan overdragen in de vorm van een parabel, waarin weliswaar als vanouds dieren optreden, maar waarin toch het sympathetische van de vroege dierverhalen heeft plaats gemaakt voor een grotere nadruk op het exemplarische. Kortom, het gaat hier om geschiedenissen waarin het individuele (zoals van de meeuw Tractaal of het konijn Frederik Abstract) er veel minder toe doet. Het is heel begrijpelijk dat iemand na een zo omvangrijk oeuvre geschreven te hebben, zich inkeert tot het elementaire, hoogst vereenvoudigende, en ook hoogst diepzinnige genre van het (dier)sprookje.

Superieur in dit genre vind ik ‘Een snoek als veerman’ uit het overigens weer wat anders geaarde *Liefdes tredmolen*. Wat door Koolhaas in dat verhaal gepresteerd wordt, grenst aan het ongelooflijke: hij laat een ouwe snoek, die ergens in een bijna stilstaand watertje ligt te verkommeren, zijn bek opendoen voor een muis (‘Hij begreep dat er iets te happen viel’), maar dan zo'n eigenaardige sensatie beleven van vier pootjes tegen zijn verhemelte, dat hij zich omdraait en de muis er aan de overkant van het stroompje weer uit laat glippen. Deze curieuze en sensationele liefde tussen snoek en muis, wreed verstoord in de loop van het korte verhaal door de buitenwereld om hen heen, is een vinding om lang bij stil te staan.

4

De slordigheid van Koolhaas, waarover nogal eens is geklaagd in de literaire kritiek, vind ik eigenlijk juist een van de innemende trekjes van zijn werk. Ik heb mij ook wel eens geërgerd aan zinnen die niet liepen, of aan onduidelijke verwijzingen, maar ik heb nog nooit de behoefte gevoeld die een toch uiterst beminnelijk mens als Gerrit Komrij in zijn *Heremijntijd* blijkbaar niet kon onderdrukken, om Koolhaas in het openbaar te berispen vanwege zijn taalgebruik. Ik geloof ook niet dat zulke bezwaren op dit oeuvre van toepassing zijn, waarmee ik niet wil zeggen dat stijlkritiek in het algemeen uit den boze zou zijn. Koolhaas' stijl geeft blijk van haast, of laat ik het noemen: gedrevenheid. De mentale gesteldheid waarin hij, volgens

eigen zeggen, zijn boeken concipieert en het korte tijdsbestek waarin hij, ook lijvige, romans tot stand brengt, maakt het bijna noodzakelijk dat zijn taal en zijn compositie daarvan de sporen dragen.

Ik heb in het verleden, zoals wel meer recensenten gedaan hebben, de uitgever geregeld verweten dat hij Koolhaas' boeken niet goed persklaar maakte. Dat verwijt was terecht, maar ik geloof niet dat ik toen ooit bedoeld heb dat Koolhaas' boeken min of meer herschreven zouden moeten worden. Er zijn schrijvers, en Koolhaas is een van hen, die zo geïnspireerd schrijven en zich zo met hun pen vereenzelvigen, dat punten en komma's, syntaxis en andere conventies voor hen niet meer toereikend zijn, want afbreuk doen aan wat hen bezielt en aan de vorm die zij daarvoor uitvinden. Met de dichter Jellema had ik in de Amsterdamse Balie eens een openbaar gesprek over het ontstaan van een van zijn gedichten. We kwamen toen te spreken over de manier waarop hij zijn poëzie interpungeert en het werd toen hem en mij duidelijk dat hij zich in de uitdrukking van zijn gevoelens niet geholpen voelt door onze interpunctieregels. De zinnen en woorden staan bij hem in een veel diffuser verband met elkaar dan kan worden uitgedrukt met de heersende interpunctie.

Iets dergelijks is bij Koolhaas het geval, zeker op (zijn meest) lyrische momenten, waarvan er vele voorkomen in zijn werk. Het is dan alsof de stem van de verteller Koolhaas zich ongehinderd, bijna los van de gedrukte letter, eerder auditief, wil meedelen. En zoals men weet is het gesproken woord heel wat minder gebonden aan regels dan het geschreven woord. Omdat in de boeken van Koolhaas zo duidelijk tot mij gesproken wordt, met alle feilen die daarbij horen, daarom lees ik ze zo graag.

1987

Inleven in het sterven en de dood
In gesprek met A. Koolhaas

Wanneer begint, voor jou, een roman?

In de zomervakantie altijd. Nu is alles veranderd doordat ik de filmacademie niet meer heb, maar het was praktisch met alle boeken zo dat ze in de zomervakantie begonnen. Ik liep er dan mee rond van augustus tot Kerstmis, en op de zevenentwintigste december begon ik altijd te schrijven.

Dat is wel een ritueel te noemen.

Dat was het, ja. Wij gingen altijd naar Normandië, de enige streek die ik ken waar ik me helemaal thuis voel. Als je daar rondloopt zie je altijd wel dingen die je raken en je eigenlijk een boek cadeau doen. Ik liep eens in de regen te wandelen en toen stond ik opeens voor die schaapskooi uit 'Een geur van heiligheid'. Daar heb ik een paar uur over een balk gehangen en toen had ik dat verhaal. *Corsetten voor een libel* ook. Het huis dat wij daar altijd huren, in het hartje van Normandië, ligt vlak bij een watervalletje waar waanzinnig veel libellen zitten. Honderden parende libellen vliegen om je heen en dan kan het niet anders of je gaat meevliegen. Dat moet wel als je die bewegingen ziet, het wordt je gewoon geleverd.

Maar je hebt al voordat je naar Normandië gaat gedachten over wat je wil schrijven, neem ik aan.

Zeker ja, ik had bij voorbeeld het idee een boek te maken waarin de 'geluiden van de eerste dag' een soort van altijd voortgezette atmosfeer op de wereld betekenen, en dan vind ik daar de setting. Je loopt dus wel met iets in je hoofd rond wat je vreselijk bezighoudt, maar je ziet ineens een situatie waar het in onder te brengen is. Die kans is bij mij in Normandië altijd heel groot.

Je hebt dan iets concreets om mee verder ie gaan...

Ja, dat heeft te maken met de dierverhalen. Met het schrijven daarvan ben ik eigenlijk toevallig begonnen. Ik zat eens in een huis waar zo verschrikkelijk veel muizen waren, dat ik ze wel moest observeren. En doordat die muizen meer last hadden van mij dan ik van die muizen, is de omkering gekomen: ik ging me in hen inleven. Je kan ook vanuit die dieren leren zien, en dat is een training

bij mij geworden. Ik geloof dat ik hier als kind al vreselijk dichtbij zat. Toen al werd ik ontzettend één met de atmosfeer: je reed met je paardje en wagentje over het kleed, en allerlei hoeken en gaten begonnen een bepaalde stemming te vertegenwoordigen waarin je je ging inleven.

Inleven heeft alleen maar zin als je zo ver gaat datje je probeert in te leven in het sterven en de dood. Als je dat een aantal keren gedaan hebt met verschillende dieren in verschillende omstandigheden, dan zit je natuurlijk met je denken erg om die dood heen, maar tegelijkertijd neem je van die dierenwereld over dat de dood geen taboe is. Pas toen durfde ik het aan romans te gaan schrijven, omdat ik niet meer terugschrok voor doodgaan, of voor een situatie waarin mensen na hun dood nog een zekere rol spelen, en bovendien niet voor het thema van een wedergeboorte tijdens je leven. Dat zijn mijn thema's geworden: de ondeelbaarheid van het leven, de voortdurende aanwezigheid van de dood in welk leven dan ook, dus ook in een mensenleven, en de mogelijkheid van een wedergeboorte.

Je hebt dus een voorstelling in abstracto van een geschiedenis die jouw thema's bevat, in Normandië blijkt vervolgens de voorwaarde vervuld voor de vormgeving ervan, maar dan heb je nog niet een roman.

Daar loop je dus in september, oktober, november en december over te denken. Af en toe schrijf ik drie, vier regels op, maar doorgaans doe ik dat niet. Het gebeurt dan ook vaak dat, als het boek klaar is, blijkt dat ik allerlei dingen die ik in mijn hoofd had, vergeten ben.

Vind je dat het zo moet, of dwingen de omstandigheden je ertoe?

Het was tóén een noodzaak, maar wel een gunstige. Nu ik die school niet meer heb loop ik rond met een erg mooi idee voor een roman op het Elckerlijc-thema, maar omdat ik zoveel vrije tijd heb, ben ik de figuren veel meer gaan uitdiepen dan ik anders, bij gebrek aan tijd, deed, zodat nu het begin niet meer deugt. De figuren wil ik vooral zo houden, omdat ze erg mooi zijn geworden, maar het begin is niet serieus genoeg meer om die mensen zo diepgaand te laten worden.

Je vindt, blijkbaar, niet dat het schrijven van een roman maakwerk is.

Nee, het is geen maakwerk, natuurlijk niet. Ik ben verschrikkelijk geïnspireerd als ik schrijf. Ik zat aan zo'n negenduizend woorden op een dag, was helemaal dizzy, en de volgende dag ging het weer net zo. Het moest eruit. Ik schrijf onder dwang. Tegen de tijd dat ik er bijna drie maanden mee heb rondgelopen vliegt het ven-

tiel er bijna af. Nee, ik vind het absoluut geen maakwerk. Ik lijd aan ieder boek, iedere keer als ik begin denk ik: moet ik wéér door die hel. En dat móét.

Je trok dus een enorme wissel op dat éne moment met de kerst?

Precies. Wat het schrijven betreft heb ik de mentaliteit van het parachutespringen: ik denk dat-ie wel open gaat.

Maar met schema's en dergelijke werk je niet? Twee verhaaldraden, zoals die nogal eens bij jou voorkomen, heb je in zekere zin in combinatie met elkaar in je hoofd?

In *De laatste goendroen* put de goendroengeschiedenis uit de mensengeschiedenis. De suède schoen is essentieel in dat boek. Die had ik nodig voor het gedeelte met de totale eenzaamheid van het dier. Er is dan geen enkele soortgenoot meer die hem een geluksgevoel kan geven, dus hij zoekt dat bij iets wat ooit dierlijk is geweest. Hij voelt zich geborgen bij die schoen - hij is ook jong bij zijn moeder weggelopen. Ik had die schoen nodig voor een animaal gevoel van ergens bij horen. Ik noem juist die schoen omdat ik wil aangeven dat de verbindingen tussen de twee verhalen wel in mijn hoofd zitten voordat ik begin te schrijven. Al schrijvende heb je natuurlijk telkens weer invallen, en die denk je dan door in het andere verhaal. Je moet bliksemsnel denken.

Aan welke voorwaarden moet een roman voldoen, wil jij hem geslaagd vinden?

De verantwoordelijkheid die ik tegenover ieder boek heb is die tegenover mijn eigen werkelijkheid. Als iemand het niet geloofwaardig vindt, kan mij dat niet schelen. Het gaat mij om mijn eigen zeer gevoelsmatig bepaalde werkelijkheid, die wil ik bereiken. Dat is in *De nagel achter het behang* onvoldoende gelukt, vandaar dat ik het scenario heb veranderd. Op een gegeven moment had ik *Vanwege een tere huid* af, maar het slot zat er nog niet aan. Ik was wel klaar, maar het bloedde nog zo in mijzelf, en ik had dus een soort stelpmiddel nodig. Voor veel mensen is het einde niet duidelijk genoeg. Ze zijn er kapot van dat Jokke dood is, maar Jokke is niet dood, het jóngetje in hem is dood, het jongetje is irreparabel. En in Takkie is het meisje dood als ze voelt dat ze verantwoordelijk is voor die twee verloederde ouders. Een hele geruststelling voor lezers die er ellendig van waren geworden.

De romanwereld is volstrekte realiteit...

Dat is absoluut zo. Bij voorbeeld de hazen uit ‘Liefde schuilt in een doublet van hazen’ leven nu ook voor mij nog helemaal, en sommige romanfiguren ook, die draag ik de hele dag mee.

Maar ze zijn natuurlijk wel van woorden.

Ja, maar wat geeft dat nou? Gogol, mijn lievelingsauteur, in het bijzonder met *Dode zielen*, schept figuren, verbazingwekkend. Niet alleen Tsjitsjikow, maar ook al die boeren bij wie hij op bezoek gaat zijn fantastisch. Gogol wordt daar zelf door overweldigd af en toe. Dan gaat hij op een andere planeet staan om die troika met die paarden te beschrijven, ieder Russisch volkskind kent dat uit zijn hoofd. Hij moet af en toe gewoon eens op een ster gaan zitten om het terrein te overzien. Dat is zijn manier om niet vermorzeld te worden door z'n figuren, die zo vreselijk voor hem leven. Ik denk dat ik me daarom erg met hem verwant voel, dat gevoel van vermorzeld te worden ken ik ook.

Dit heeft te maken met het 'point-of-view'. Je schrijft min of meer als vanzelf altijd óver derde-personen.

Ja, maar ik ben natuurlijk erg bij die personages betrokken. Als Tes uit *Tot waar zal ik je brengen?* overboord spoelt, vind ik dat verschrikkelijk. Toch is die passage maar heel kort geworden. Ze stoot haar kop vreselijk, dan gaat ze op het dek zitten en wordt ongemerkt weggespoeld.

In je latere boeken lijk je je sterk te identificeren met de verteller.

Ja, ik identificeer me volledig met de verteller.

Maar er zijn ook schrijvers die een verteller kiezen. Of vind je dit een absurd probleem?

Nee, ik vind het helemaal geen probleem. Ik kies geen verteller. Ik ben zélf die verteller. Ik voel me veel te emotioneel betrokken bij wat ik vertel. Die koe bij voorbeeld uit *De geluiden van de eerste dag*, die altijd een koekje krijgt als-ie elektrisch gemolken wordt, en zo wanhopig kijkt als-ie z'n koekje niet gekregen heeft - ik identificeer mij daar met zo'n koe.

Je locaties, of weersomstandigheden, zijn wel vaak symbolisch te noemen. De ene keer een toren, zoals in Een kind in de toren, *de andere keer juist een put, zoals in* Nieuwe maan.

Het gekke is dat ze voor mij niet bij voorbaat symbolisch zijn. Fens schreef dat de man uit *Een kind in de toren* naar boven gaat en tegelijkertijd psychisch een tegengestelde beweging maakt naar beneden. Dat had ik me niet gerealiseerd, maar hij ziet dat juist.

Wat is het voordeel van een zelf verzonnen dier, zoals een hoedna of een goendroen?

Ik heb voor het eerst fictionele dieren gebruikt in *Een gat in het plafond* omdat ik twee soorten donker tegen elkaar uit wilde spelen, namelijk het donker van de schoorsteen en het donker van de

ruimte tussen plafond en de volgende vloer. Ik heb daar die gormol gemaakt die het absolute zwart, en die snook die het halfduister vertegenwoordigt. Daarvoor waren geen dieren in de wereld voorhanden. Die hoedna's heb ik verzonnen omdat ik een dier nodig had met allerlei speciale aangeboren eigenschappen zoals haat tegen de kleur roze omdat pelikanen roze zijn.

Rond de goendroen speelt de kwestie van de laatste eenzaamheid. Bij werkelijk bestaande beesten moest ik er altijd voor zorgen veel van ze af te weten, en dan raak je je onbevangenheid kwijt, je weet dan te veel. Na *Corsetten voor een libel* heb ik alleen nog maar dieren verzonnen. Misschien dat ik mijn onbevangenheid ooit nog weer eens terugkrijg, hoewel je onbevangenheid bijna nooit terugkrijgt.

Levert een verzonnen dier misschien meer mogelijkheid tot inleving op?

Het is in feite hetzelfde procédé, omdat je het dier natuurlijk vrij goed voor ogen hebt. Ik heb eens drie weken in een kippenhok in Normandië gezeten, dat heb ik beschreven in het verhaal ‘Vleugels zonder veren’. Dat is dan ook geen verhaal geworden, maar een observatie. Je komt een hoop aan de weet hoor, als je zo'n drie weken lang, uur na uur, een groep kuikens en een moeder observeert. Er waren vier moeders, met allemaal een stuk of zes kuikens. Vier daarvan hadden geen veren, dat waren dus gehandicapte kuikens. De omgang met die gehandicapte kuikens, en ten slotte het doodtrappen van ze, daar zit een wereld in. Er waren ook drie hanen, maar twee buiten functie. De frustraties die die twee dan hebben, zijn volgens mij volledig onbekend.

Je voelt je dus genoodzaakt, als je reële dieren neemt, je te houden aan hun bestaande eigenschappen.

Nu wel ja. Nog niet met bij voorbeeld de lemmingen in *De laatste steen*. Ik had nog nooit een lemming gezien, behalve dan in het natuurhistorisch museum in Rouaan. Maar de dieren die daar opgezet zijn, houden het midden tussen een ezel en een muis, zij vertonen geen enkele gelijkenis meer met het dier. Het zijn allemaal dweilen. Pas later heb ik gelezen dat lemmingen ontzettend zenuwachtig zijn. Zij kunnen, op het wijfje na, absoluut niemand op hun territorium verdragen. Maar er zijn jaren dat er zo erg veel lemmingen zijn, dat ze onophoudelijk elkaars territoria kruisen, en dan worden die beesten volstrekt overprikkeld. Dan gaan ze 'm smeren, heuvel-af, zwemmend door rivieren en beken, totdat ze niet lager kunnen en bij de zee komen en daarín zwemmen. Dat is dan zelfmoord.

Om de overprikkeldheid van die lemmingen weer te geven, geef ik ze rijmdwang mee. Elke keer als een lemming over het territorium van een ander loopt, zegt-ie rijmpjes op. Dat doet die ander ook, en zo raken ze met hun eigen rijmpje in de war door de woorden van die ander. Nou ja, die overprikkeldheid heb ik de lemmingen volkomen intuïtief meegegeven, pas later las ik erover. Het idiote is dat die overprikkeldheid een bepaalde werking op de bijnieren heeft, die overeenkomt met mensen die managers-disease hebben, die krijgen ook een afwijking van de bijnieren. Gek hè? Alleen springen die de Middellandse Zee in met een secretaresse.

Je verhalen hebben, laat ik zeggen, een boodschap. Je bent niet afkerig van zo'n woord?

O nee, de aanwezigheid van de dood in het leven vind ik een heel goeie boodschap.

Daarom schrijf je eigenlijk je boek.

Dat blijkt dan. De mogelijkheid van een wedergeboorte is ook zo'n boodschap. De man uit *Een punaise in de voet* is een triviale vent, maar als hij, na een tijdje onzichtbaar te zijn geweest, weer zichtbaar wordt, met die spijker in z'n rug en dat bloed, dan is hij veranderd, herboren, doordat hij z'n zakkigheid zo diep gevoeld heeft in zijn onzichtbare periode. Net als Kampe op het einde van *Een kind in de toren*: die vrouw kijkt hem aan, ze hebben elkaar begrepen, en dan valt er een traan van hem op de tekentafel. Dat is een ontzaglijk belangrijk moment, het hele boek is erop geschreven.

Is het verschil tussen het schrijven van een roman en het schrijven van een toneelstuk erg groot?

Een toneelstuk is veel moeilijker. In een toneelstuk moet je telkens situaties scheppen. Je moet eigenlijk nog veel meer zeggen wat de mensen moeten dóén dan wat ze moeten zeggen. De situatie in de omgeving van Ibsens Nora en de manier waarop ze handelt, vertellen veel meer over haar dan de tekst. Toneelpubliek constatéért minstens zoveel als het hóórt. En het is bij toneel uiterst gunstig als je het publiek uit constateringen meer laat weten dan de personages op het toneel. Dat is wel erg, erg moeilijk.

Je schrijft nu ineens sprookjes. Hoe kwam je daar zo op? Het vlotte niet met je Elckerlijc-roman?

Ja, ik wist de weg niet meer in dat boek, en ik ga toch iedere ochtend achter die machine zitten. Toen ben ik maar eens sprookjes gaan schrijven. Ik heb er al meer dan tien.

1980

Kritiek op de critici

Het dreigt een gewoonte te worden om wat lacherig te doen over de studie neerlandistiek en over degenen die Nederlands gestudeerd hebben. Ik ben zelf zo'n neerlandicus en leid bovendien neerlandici op, dus ik voel mij geregeld een nogal lachwekkend persoon, of laat ik zeggen: iemand om wie gelachen wordt.

Hoewel ik niet graag de studie en de beroepsgroep zonder meer en tot het uiterste zou willen verdedigen - wie die niet blind is voor fouten zou zo iets in enig geval willen doen - zou ik toch allesbehalve zo ver willen gaan als nu bon ton is in bepaalde kringen.

Er is iets misgegaan met het beeld van de neerlandistiek en de neerlandicus.

Misschien is het met *Merlyn* begonnen. Sterk generaliserend kan men zeggen dat vóór *Merlyn* het neerlandistieke praten en schrijven over literatuur geen weerstanden opriep bij de schrijvers zelf of bij de literatuurbeschouwers, de critici bij voorbeeld. Het kan zijn dat dat lag aan het feit dat de secundaire literatuur in allerlei opzichten nauw aansloot bij de primaire. Ook is het mogelijk dat de neerlandistiek, voor zover zij zich met moderne letterkunde bezighield, meer een literaire dan een literatuurwetenschappelijke aangelegenheid was (denk aan zulke literaire hoogleraren als Verwey, Van Eyck, Stuiveling, Donkersloot).

Merlyn wilde veel tegelijk: enerzijds probeerde het blad ons vertrouwd te maken met literairwetenschappelijke inzichten die in het buitenland al gemeengoed waren (dat is de geste in de richting van de universiteit), anderzijds wilde het de literaire kritiek op een hoger plan brengen en meer gericht laten zijn op het literaire werk zelf (dat is de geste in de richting van de literatuur, de schrijver desgewenst). Het vreemde is dat deze intermediaire positie, tussen academie en kunst (kritiek) in, een positie die de redacteuren aldoor hebben willen benadrukken, niet iedereen beviel.

Al meteen bij het begin van *Merlyn* werd duidelijk dat niet iedereen vond dat de gepropageerde ‘benadering’ juist was. Er ontstond een tweedeling tussen schrijvers en literatuurbeschouwers die het

soort tekstinterpretatie - zeg maar: literaire kritiek - veel te enghartig en te intellectualistisch vonden en tussen schrijvers en literatuurbeschouwers die de ‘close reading’, want daar kwam het op neer, juist bij uitstek geschikt vonden om aan het werk en de waardering ervoor recht te doen. Dit is allemaal, neem ik aan, voldoende bekend en al heel vaak opgehaald. Aloude tegenstellingen, zoals die tussen vorm en vent, deden in nieuwe gedaante weer hun intrede, de specialist werd weer bestreden door de amateur, de wetenschap kreeg het van de kunst weer zwaar te verduren, het intellect zag zich weer gesteld tegenover de invoelende intuïtie, enzovoort.

Merlyn was allang voorbij - als mijns inziens heilzame les in lezen - toen Karel van het Reve begon te donderjagen. Zijn heilsleer, die er ongeveer op neerkomt dat je maar zo gewoon mogelijk moet doen want dat dat al gek genoeg is - zijn heilsleer gaf hem in dat de behoefte van de literatuurwetenschap om een echte wetenschap te zijn, een geval van hoogmoed en onbegrip is. Volgens hem verzet de literatuur zich tegen een wetenschappelijke benadering en is de literatuurwetenschap een opgeblazen kikker die nog niet eens in staat is te zeggen waarom een boek goed of slecht is.

Dat laatste bezwaar was natuurlijk tamelijk onzinnig, want waardeoordelen horen er in de wetenschap niet zo erg bij. Ook de suggestie dat een zogenaamde literairwetenschappelijke studie als *De structuur van Max Havelaar* van Sötemann geen echte bijdrage vormde tot beter begrip van dat boek, geen ‘nieuws’ bracht, want dat we ‘dat toch allemaal al wisten’, lijkt meer in de richting van een boutade te wijzen dan van een serieus te nemen aanval.

Toch is Van het Reves reactie, in al haar ergerniswekkende domheid, als het begin te beschouwen van een juist in literaire en literairkritische kringen in zwang geraakt dédain ten aanzien van de academische literatuurstudie. Heel de columninstenschare, Renate Rubinstein voorop, ergens in het midden Gerrit Komrij en heel ver achteraan Max Pam en Theodor Holman, schreef het woord ‘literatuurwetenschap’ of ‘neerlandistiek’ in het boekje van de zo nu en dan weer 's te behandelen onderwerpen en aldus geschiedde.

Een tijdje geleden nam Maarten 't Hart het estafettestokje van Van het Reve over en sindsdien heeft hij zich tot spreekbuis gemaakt van al diegenen die vinden dat neerlandistiek een lachertje is en dat neerlandici met al hun op de universiteit geleerde kunstjes de benadering van literatuur verstikken. Ongetwijfeld speelt er

in 't Harts hoofd ook nog het zogenaamde academisme van *De Revisor*, destijds, mee, een ‘academisme’ waar hij zich toen ook al hevig en met weinig gevoel voor nuance tegen verzette.

Op het ogenblik lijkt 't Hart helemaal te zijn opgeschoven in de richting van iemand als Wolkers, die ook naarmate zijn werk minder waardering vond heviger begon te schelden op de literaire kritiek en de professoren neerlandici. Beide schrijvers zijn populair onder brede lagen van de bevolking en kunnen het, blijkbaar, maar moeilijk verkroppen dat ze langzamerhand buiten de regio van de gewaardeerde literatuur zijn beland, niet zozeer vanwege een doelgerichte actie van de (academisch geïnspireerde) literatuurkritiek, als wel vanwege de aard en de kwaliteit van hun werk. Dat er aan Wolkers' en 't Harts opmerkingen betreffende de neerlandistiek en de neerlandici heel wat rancune ten grondslag ligt, lijkt me nauwelijks te ontkennen. Ook aan bij voorbeeld Jeroen Brouwers' gesneer aan het adres van de, zoals hij ze noemt, ‘neerlandicici’ en de doctorandussen is een flinke dosis rancune, overigens om weer andere redenen, niet vreemd.

Bij 't Hart is goed te zien hoe de ergernis vastzit aan het taalgebruik van de bestreden kaste. Hij vreest woorden als ‘complex’, ‘gelaagd’, ‘verschillende niveaus’, ‘tekst’. Verder heeft hij het aldoor over de ‘eisen’ die de literatuurwetenschap aan een boek zou stellen, ‘eisen’ die de neerlandici moeten leren voor hun tentamens en ‘eisen’ die ze, als ze in de literaire kritiek gaan, vanzelfsprekend zullen blijven stellen aan literatuur, ‘eisen’ die ervoor zorgen dat ze straks uitgerekend zijn ('t Harts) boeken niet mooi en de boeken van schrijvers die braaf aan zulke ‘eisen’ gehoorzamen per definitie wel mooi vinden.

Zonder te willen beweren dat er helemaal niets normatiefs kleeft aan de studie Nederlands, wil ik toch deze onzinnige voorstelling van een studie waarin ‘eisen’ worden geformuleerd waaraan ‘goede’ literatuur moet voldoen, met kracht tegenspreken. ‘Eisen’ behoren, bij voorbeeld, tot de bagage van een literaire criticus, ze heten dan in het vreeswekkende academische jargon: zijn poëtica. Die ‘eisen’ worden absoluut niet gevormd door de studie literatuurwetenschap of neerlandistiek, ze worden hooguit tijdens de studie bewust gemaakt. Misschien is dat iets te sterk uitgedrukt en kleineer ik de invloed die uitgaat van de studie, maar ik wil de veronderstelling dat er in de studie een ‘eisenpakket’ wordt aangeleerd ter beoordeling van literatuur krachtig van de hand wijzen.

Hoe weinig dat het geval is, heb ik een paar keer kunnen mee-

maken in colleges die ik heb gegeven over literaire kritiek. Het was afgesproken met mijn studenten dat ze zich niet alleen zouden oriënteren op het gebied van de secundaire literatuur over het waardeoordeel, de canonvorming, de verhouding literaire kritiek en literatuurwetenschap, stromingen in de literatuurkritiek, gerenommeerde critici en dergelijke, maar ook dat ze, als waren ze recensent van een landelijk dagblad, een stuk of vijf pas verschenen boeken zouden recenseren. Ze werkten, zo doende, gelijk op met de officiële literaire kritiek en konden dus, nadat zij hun stuk hadden geschreven, goed zien in welke verhouding hun recensie stond tot die in een of andere krant.

Het grootste probleem voor deze in de neerlandistiek opgeleide studenten lag nu juist in het vinden van de eigen 'eisen' en in het vinden van woorden daarvoor. Als literaire kritiek in laatste instantie het geven van een oordel over een boek is, dan moet dat oordeel ergens op gebaseerd zijn, beargumenteerd kunnen worden en moeten er dus oordeelsgronden gevonden worden. 'Prachtig' en 'mooi' zijn in de literaire kritiek nogal primitieve en in elk geval weinig indruk makende beoordelingen: het moet uitvoeriger, specifieker en persoonlijker gezegd worden. In het vinden van de oordeelsgronden en de woorden leken mijn studenten niet bepaald opgeleid door hun studie. Laat staan dat zij een 'eisenpakket' hadden aangeleerd. Dat ligt ook voor de hand. De studie is er niet op gericht om de persoonlijke oordeelsvorming, in de zin van de literaire kritiek, te ontwikkelen. Dat is een zaak van de student zelf. De studie voorziet er niet in, een enkel geval als het genoemde praktische gedeelte van een college literaire kritiek daargelaten. Waar de studie, als het goed is, wel in voorziet is in het overzicht van mogelijke benaderingen van literatuur, het overzicht van de telkens weer zo geheel verschillend georiënteerde secundaire literatuur, het overzicht, last but not least, van de literatuur zelf. Er wordt zoveel mogelijk bijgebracht, alleen niet waarom je iets goed of mooi zou moeten vinden. Dat moet je zelf weten of te weten zien te komen. Veel hilariteit bij de buitenwacht heeft ook de zogenaamde theorie van de literatuur veroorzaakt. Proestend van de lach citeerde men dan Maatje, die literatuur omschreef als 'literatuur=fictie+waardevol'. Wat is literatuur, wat is fictie, wat is waardevol? De vragen die dan opdoemen en het soort kwesties waar de discussie dan over gaat, vielen niet in de smaak van degenen die vinden dat je een boek gewoon moet lezen en het vervolgens mooi moet vinden of niet. Al deze theoretische belangstelling voerde maar af van waar

het om ging: de literatuur zelf.

Ik moet bekennen dat ik dat in een aantal gevallen ook heb gevonden en nog vind. Er is een literairtheoretisch debat, waar ik mij als neerlandicus en liefhebber van literatuur buiten voel staan. Ik zal niet gauw zo ver gaan om te zeggen dat het allemaal niets voorstelt (‘*narratologie* het woord alleen al’, grapte Guus Luijters in de jaren zeventig), maar er is mij te weinig voeling met de romans, de verhalen en gedichten waar het allemaal om begonnen is. Denk aan de man bij Stefan Themerson in *Logica, etiketten en vlees*, die aan de bar zit en het barmeisje vraagt hem: ‘Waar denk je aan?’ Hij antwoordt: ‘I'm thinking about thinking’. ‘Dat moet je nooit doen,’ zegt ze terug, ‘dat is verkeerd, je moet altijd érgens over denken, niet over het denken zelf, maar over de regering, of over sex, of over eten.’

De literatuurtheoreticus heeft zich het verst verwijderd van de gewone lezer, die niet moeilijk wil doen en wil genieten van een mooi boek. In de praktijk blijkt het ook lastig, zo niet ondoenlijk, om het soort kennis dat de literatuurtheoreticus verwerft, zodanig te populariseren dat iemand die in literatuur is geïnteresseerd er zonder problemen mee in aanraking kan worden gebracht. Vreemd is dat niet, het gebeurt in alle wetenschappen (de vraag daargelaten of die van de literatuur nu wel of geen echte wetenschap is) en niemand wordt kwaad of gaat malicieus zitten doen wanneer iemand verslag doet van de verschillen tussen enkele soorten foraminiferen. Die zijn en blijven het onderwerp in de zeer kleine kring van kenners of mogelijke andere gebruikers van die kennis.

Nog altijd wordt de studie Nederlands geassocieerd met zo iets als ‘schrijver willen worden’; ik maak het althans tot op de huidige dag mee dat mensen die mening zijn toegedaan. Merkwaardig is dat eigenlijk, want van iemand die biologie gaat studeren denkt niemand dat hij vogels of planten wil maken, een aankomend geoloog wordt niet beschouwd als iemand die bergen en dalen wil veroorzaken: de bioloog wil vogels en planten bestuderen en de geoloog interesseert zich voor het ontstaan van bergketens. Iemand die Nederlands studeert, en ik beperk me nu maar even tot één kant van de studie, namelijk de literaire, wil het een en ander te weten komen over literatuur en dat is iets anders dan zelf schrijven.

Het ligt meer voor de hand om bij een studie Nederlands te denken aan een beroepskeuze als leraar of criticus, iemand kortom die zich uitspreekt over literatuur, kennis van literatuur overdraagt,

eventueel (als wetenschappelijk onderzoeker of als origineel criticus) kennis van literatuur vermeerdert. Voor deze, laat ik het noemen secundaire, omgang met literatuur lijken mij de mogelijkheden en ook de voordelen van de studie Nederlands groot.

Heel globaal gezegd heeft een student die Nederlandse letterkunde heeft gestudeerd het volgende gedaan: hij heeft een idee gekregen van de literatuurgeschiedenis, hij heeft kennis gemaakt met de verschillende genres en hun eigenaardigheden en hij heeft gelezen, duur gezegd: tekst geïnterpreteerd. Natuurlijk is er nog veel meer aan de hand in zo'n studie, maar wat de letterkunde betreft komt het er toch op neer dat er een zekere belezenheid wordt gevraagd, een zekere geroutineerdheid in het lezen zelf en een zekere kennis van verschillende vormen van literatuur (zoals poëzie) en van literatuurgeschiedenis.

Deze ervaring, opgedaan tijdens de studie, vormt een geschikte achtergrond voor iemand die iets over literatuur wil beweren, een literair criticus bij voorbeeld. Het is dwaas te veronderstellen dat beunhazerij, in de zin van: nauwelijks weet hebben van wat literatuur is, een voordeel zou zijn in de literaire kritiek. Het is, anderzijds, even dwaas om te menen dat de studie Nederlands de enige en meest geschikte voorwaarde zou zijn voor een kritisch schrijverschap; de studie brengt voorwaarden aan die ook buiten de studie om verkregen kunnen worden, zoals menigeen bewijst die zijn kritisch schrijverschap niet ontleent aan of heeft laten voorafgaan door een studie neerlandistiek.

Dat er op het ogenblik zoveel neerlandici werkzaam zijn in het vergeleken met vroeger ook veel uitgebreidere circuit van de literaire kritiek is allerminst verwonderlijk, maar heel natuurlijk en absoluut niet verontrustend. Ze hebben er weliswaar niet in strikte zin ‘voor gestudeerd’, want zoals gezegd de studie leidt niet op tot criticus, maar die schept wel gunstige voorwaarden voor de vervulling van dat prachtige ambt.

Iets anders is wat er wordt gedaan met de kennis verkregen door studie. Wie in de veronderstelling leeft dat hoogst verfijnde kennis van, bij voorbeeld, het point of view of, geavanceerder gezegd, de focalisatie in romans terecht moet komen in de literaire kritiek, haalt wetenschap en kritiek door elkaar. Kritiek profiteert van zulke kennis, maar etaleert die niet. Kritiek is meer dan wetenschap, kritiek is wetenschap die door een *persoon* heen is gegaan.

Wat het moeilijkste aan literaire kritiek is, ondervonden de studenten van mijn werkcollege ogenblikkelijk: *schrijven*. Dat is iets

waar in de studie Nederlands weinig aan wordt gedaan en ik weet niet of ik dat erg vind of niet. Nog afgezien van de vraag of het in het algemeen valt aan te leren. Het schrijven en daarmee het vormgeven van je inzichten en ideeën, geruggesteund door de kennis in de studie verworven, is een persoonlijke kwestie en heeft te maken met talent en persoonlijkheid. Alleen wie daar iets van in huis heeft, zal de weg vinden naar de literaire kritiek. Wie niet kan schrijven, in deze zin, mag nog zo geducht Nederlands hebben gestudeerd, als literair criticus zal hij nauwelijks serieus genomen worden of, wat ik eerder denk, in het geheel geen emplooi vinden.

Schept de studie dus wel zeker gunstige voorwaarden voor een kritisch schrijverschap, dat lijkt mij ook het geval inzake een creatief schrijverschap. Alweer, en nu wel heel in het bijzonder, het is niet uitsluitend de studie die deze voorwaarden schept, ze kunnen ook daarbuiten verkregen worden. Iedereen die schrijft weet dat hij niet de enige is die schrijft en dat er al eeuwen lang geschreven wordt. Dat besef is, in tegenstelling tot wat veelal gedacht wordt, geen belemmering voor het schrijven, maar juist een stimulans, of misschien moet ik zelfs zeggen: de diepste aandrang. Hugo Claus heeft het eens onnavolgbaar gezegd: ‘Wij schrijven boeken nadat wij boeken gelezen hebben, nietwaar.’

Schrijvers zijn altijd eerst lezers. De gewraakte 't Hart is een overtuigend voorbeeld, hij heeft geen Nederlands gestudeerd, jammer genoeg, maar biologie, wat ook een heel mooie studie is, maar hij heeft ontzagwekkend veel gelezen en dat feit heeft hem tot de schrijver en criticus gemaakt die hij is. Hij heeft zijn voorwaarden buiten een specifieke letterenstudie om verzorgd, net als Claus trouwens en zoveel schrijvers. Maar wat hij heeft gedaan, een gedeelte daarvan althans, staat ook in het programma van de studie Nederlands: het lezen van boeken, het weet hebben van literatuurgeschiedenis en het interpreteren van literatuur. Ook 't Hart heeft kennis van de romantechniek, zij het dan dat hij die niet in een academische studie heeft opgedaan, maar uit de praktijk of uit boekjes als *Aspects of the novel* van Forster, een bijzonder leesbare, prewetenschappelijke studie in romantheorie. Ook 't Hart begrijpt dat schrijven iets van doen heeft met samenhang aanbrengen en dat het dus nodig is om hier en daar het een en ander te laten terugkomen of op elkaar te laten rijmen of aan elkaar tegengesteld te laten zijn. Hoe vaak wordt er in zijn roman *De steile helling* niet over ‘hoog’ en ‘laag’ gesproken in lokale en sociale zin! Niks geen das-spelden uit Toela, die in het niets verdwijnen, maar voortdurend

kanonnen die aan het begin getoond worden om op het einde te worden afgevuurd.

De studie Nederlands is geen voorwaarde, maar schept wel gunstige voorwaarden voor het schrijven van proza, poëzie en essays, voorwaarden die ook buiten de studie om verkregen kunnen worden, zoals de vele schrijvers bewijzen die geen literair doctorandus zijn. Kennis van de literatuur, kennis van de literaire technieken, kennis van de literatuurgeschiedenis heeft in enigerlei opzicht elke schrijver in zijn bagage, noodzakelijk, want helemaal zonder is het moeilijk schrijven.

Dat de studie Nederlands niet maar één type schrijver of criticus oplevert, wat door de kwaadwillige en provocerende 't Hart, en door anderen, wel wordt gesuggereerd, moge blijken uit zulke verschillende schrijvers als Doeschka Meijsing en Charlotte Mutsaers, Robert Anker en Rob Schouten, Jacques Kruithof en Wiel Kusters, Anton Korteweg en Ad Zuiderent. Ook hier is weer hetzelfde aan de hand als wat ik ten aanzien van de rol van de studie bij de criticus zei: het gaat ten slotte om de persoonlijke verwerking van de studieuze kennis. Die zorgt ervoor dat de neerlandicus-schrijver als soort een enorme variatie kent, een even grote variatie als zijn minder geleerde soortgenoot de schrijver.

1990

De kouros van Naxos

Hoe vaak ik er al ben aangekomen weet ik niet precies. Tien keer minstens, maar het kan ook wel meer dan vijftien keer zijn. Elke aankomst herhaalt de vorige. Het schip nadert de stad, die langzaam groeit en van een betrekkelijk vage witte vlek een samenstel van huizen wordt, een kade waarop mensen lopen, een haven waarin allerhande bootjes liggen. Erachter een grillig gevormd landschap met bergen die wel gemaakt lijken naar een romantisch schilderij. Naxos - zeven uur varen van Piraeus.

Ik zie dat er iets ergs is gebeurd. De kade, zo ongeveer het gezicht van een stad aan zee, is verbreed en bestaat nu uit twee wegen. De ene, de oude weg, is kennelijk voor het lopen, de andere, de nieuwe, is voor het rijden in één richting, namelijk naar de boten toe. Het zal wel niet anders hebben gekund, zoals veel dat vooruitgang wordt genoemd, maar mooi is het niet. De zee ligt nu te ver weg, wat rampzalig is voor het juiste kadegevoel.

Die kade van Naxos was altijd een geval apart. Echt mooi kon je hem niet noemen: een weg waar vrij veel verkeer overheen moest, vooral wanneer een schip aankwam of vertrok. In de zomer werd hij 's avonds om een uur of acht afgesloten voor alle verkeer om er rustig eten en drinken mogelijk te maken en vooral ook het heen en weer lopen van de bevolking, de *volta*. Om twaalf uur ging hij weer open. De toenemende drukte en het feit dat bij onstuimige golfslag de terrasjes aan de waterkant weinig aantrekkelijk waren, zullen er wel voor gezorgd hebben dat de kade nu een zielloze, brede weg is geworden, met tafeltjes en stoeltjes in de middenberm, verlicht door de lantaarnpalen die vroeger pal aan zee stonden.

Gelukkig is er één restaurant aan de kade dat de grootste moeite heeft zich aan welke nieuwe ontwikkeling dan ook aan te passen. De stoelen zijn er nog steeds niet van plastic en de tafels niet rond. Deze eenvoud weerspiegelt zich in de keuken, waar het belangrijkste gerecht gegrilld vlees is, ‘meat of our own farm’ zoals het op een bord staat geschreven. Een paar jaar eerder stond het er anders en hoewel onjuist toch een stuk diepzinniger: ‘The meat is our own

producer'. Dat kan ook van de retsina gezegd worden, want het is de enige wijn aan de kade die niet uit een fles maar uit het vat komt en die uit geblutste oranje aluminium kannetjes van een hele of een halve 'kilo' geschonken wordt. Wie eenmaal uit het vat heeft gedronken, bedenkt zich nog wel een paar keer voor hij gaat eten waar de wijn uit flessen komt.

Vanavond eet ik er weer. De zee is inderdaad te ver weg geraakt. Ik hoop niet dat ik meneer D. tegenkom, met wie ik ooit in dit restaurant kennis maakte, want de laatste keer dat ik met hem at vertelde hij mij dingen die ik niet wil horen. Hij had een vijand, zei hij, iemand met wie hij vanwege een geldaffaire - het ging om een paar honderd gulden, maar in feite om de eer - in hevige brouille leefde en die hij, als mocht blijken dat hij niet lang meer te leven had, zou doodschieten. Waarom dan pas, vroeg ik mij hardop af. Omdat hij dan maar een korte tijd in de gevangenis zou hoeven zitten.

Meneer D. is een visser en een jager. Zijn huis staat vol met spullen voor beide bezigheden. Hij bekijkt de wereld uitsluitend vanuit het gezichtspunt van eten. Dát stukje zee is goed voor het vissen, dát beboste terrein levert veel zangvogels op, dít gedeelte van het eiland is voor landbouw heel geschikt, want heeft een hoge vochtigheidsgraad, 'gjoemiditie' zoals hij het noemt. Meneer D. houdt van knoflooksalade en van 'red fish' waar hij altijd 'first quality' achter zegt en dat zijn eigenlijk de enige liefdes waarin ik hem volgen kan.

Morgen ga ik naar de kouros van Melanes.

Er is veel dat Naxos aantrekkelijk maakt. Het eiland is rijk gezegend met prachtige blonde zandstranden. Het is landschappelijk uiterst gevarieerd, ruw en rotsig in de hoge bergen, liefelijk en agrarisch in de dalen. Voor wandelaars een eldorado. De architectuur is, althans van de oudere stads- en dorpsgedeelten, puur Cycladisch, wat op zichzelf al een gezuiverd en opgelucht gevoel geeft. En verder is het eiland groot, veel te groot om er ooit op uitgekeken te raken. Trouwens, ook een kleine plek kan onuitputtelijk zijn, wat de tuin van de kouros van Melanes bewijst.

De kouros is een marmeren beeld van een jongeman, meer dan vijf meter lang, uit de zevende eeuw voor Christus. Hij ligt op zijn rug in een ommuurde tuin, hij is onaf, mist een voet en heeft zijn been gebroken. Het drama van zijn bestaan wordt getemperd door de volstrekte rust en overgave waarmee hij daar ligt, steeds op dezelfde manier, onveranderlijk.

Meneer D. begrijpt niet wat ik in hem zie.

De kouros wordt verzorgd door een oude, krasse vrouw. Vroeger

was het mogelijk om het beeld onverhoeds te benaderen, maar in de loop der jaren is die weg steeds meer bemoeilijkt en nu moet iedereen vanaf de benedenweg eerst door de tuin van de vrouw, langs haar piepkleine huisje, een soort Keulse pot, en dan even naar boven door een deurtje in de stenen muur naar de kouros. Deze route heeft verschillende voordelen. De tuin is zo mooi dat het woord paradijs beslist niet overdreven is. Er staan verschillende vruchtbomen in, veel planten en bloemen, alles liefderijk onderhouden. Vlak bij het huisje ligt een betonnen bak waarvan een vijver is gemaakt, die met de schaduw van het bladerdak voor koelte, of in elk geval voor een indruk van koelte zorgt.

Een ander voordeel is dat bijna niemand nu aan de vrouw voorbij kan gaan. Zij is de suppoost van de kouros, maar van alleen bewaken kan zij natuurlijk niet leven. Vandaar dat ze vraagt of men iets wil? ‘Ommeletta, salata, fèta,’ roept ze met haar hoge, wat snerpende stem. Het wordt allemaal desgewenst uit de Keulse pot naar buiten gebracht, de retsina is - wat vanzelf spreekt in het paradijs - uit het vat en de frisdranken worden opgehesen uit een waterput, die als koelkast dienst doet.

Dit is een mooi ogenblik. De kouros ligt nog in het vooruitzicht, de tuin zindert onder de zon, maar al die bladeren zorgen ook voor

De kouros van Melanes.

rust en koelte. De vrouw gaat zitten op de rand van haar huisje en kijkt toe of alles smaakt. Haar zoon loopt de tuin eens in, plukt iets en gaat ook zitten, kijken. Ik kom er nu al jaren, alles is mij vertrouwd. Eindelijk wil ik wel eens weten hoe de vrouw zelf over de kouros denkt. Ik vraag aan M., die een beetje Grieks spreekt, of ze aan haar wil vragen of ze van de kouros houdt. M. durft eerst niet goed, vindt het al te onbescheiden en ik ben het wel met haar eens, maar zou het werkelijk heel graag willen weten. Na lang aarzelen stelt ze de vraag toch en, zie, de vrouw breekt helemaal open. Of zij van de kouros houdt? Maar natuurlijk, ze houdt zielsveel van hem. 'Ik heb hem met mijn eigen handen, met mijn eigen handen uitgegraven, samen met mijn vader! Ik houd van hem, ik weet niet wat er met hem moet gebeuren als ik er niet meer ben, met mijn eigen handen, mijn eigen handen heb ik hem, toen ik klein was, uitgegraven. Ik maak me zorgen voor als ik er niet meer ben.'

Na een uurtje zal dan toch de bezichtiging moeten volgen. Er is juist een Duits reisgezelschap gearriveerd en ik ben eigenlijk wel benieuwd hoe dat op de stenen man reageert. Al meteen bij het betreden van zijn ommuurde plek zie ik hoe op het hoofd van de kouros een blikje cola staat en hoe in omgekeerde richting op zijn lichaam een jonge Duitser ligt in shorts en met gymschoentjes, armen oder het hoofd. Hij luistert naar de reisleidster die een passage uit Homerus voorleest. De tekst slaat nergens op en komt alleen tegemoet aan de behoefte om op dergelijke plekken 'klassiek' te zijn. Het is een wezenloze opstelling, een toneelstuk met absurdistische trekjes. Enigszins geamuseerd stel ik vast dat dit mijn kouros-gevoel niet in het minst aantast. Dit ridicule optreden deert ook hem niet. Hij ligt daar, bijna los van de omstandigheden, zoals hij er altijd gelegen heeft, de meeste eeuwen onder het zand.

Veel kouroi zijn in onvolkomen staat overgeleverd. De bekendste is wel die uit Milete, nu in het Louvre, waar Rilke een paar dagen geobsedeerd voor heeft gezeten, alvorens hij zijn gedicht 'Archaïscher Torso Apollos' schreef. Die kouros is vrijwel uitsluitend borst en buik, de armen ontbreken en van een been is alleen het bovenste gedeelte bewaard gebleven. Toch hoorde Rilke deze in alle opzichten geamputeerde man de gedenkwaardige woorden spreken: 'Du musst dein Leben ändern.'

Een onafgemaakte kouros is natuurlijk iets heel anders dan een incomplete. Die van Naxos is nooit verder gekomen dan de min of meer onbehouwen staat waarin hij nu te zien is. Hij brak zijn been. Het moet een dramatisch moment zijn geweest voor de beeld-

houwer. Die had met zorg het stuk marmer uitgekozen en daar in grote lijnen het kouros-type uit bevrijd. Toen, misschien tijdens het vervoer, brak het been.

Dat laatste lijkt waarschijnlijk, omdat de kouros weliswaar niet af is, maar af genoeg om vervoerd te kunnen worden naar Delos of Athene. Daar, waar het beeld op een tempelplein of een begraafplaats zou worden opgesteld, werd het dan voltooid. Net op het eind, toen aan de opdracht wat de Naxische beeldhouwer betreft, voldaan was, gebeurde er een ongeluk en brak het been vlak bij de marmergroeve.

Op de berg boven deze kouros ligt nog een kleinere, die twee onderbenen mist. Het is geen jongen, maar een meisje met lang haar, volgens velen: een *kori*. Ze is moeilijk te vinden. De eerste keer dat ik haar zag was onder de voortvarende leiding van de zoon, die als een berggeit over de stenen muurtjes klom, door het vrije veld rende en ten slotte stilhield bij een stuk steen dat inderdaad een menselijke gestalte in statu nascendi is. Het hoofd wordt enigszins overwoekerd door lage struikjes. De ligging van deze kori is schitterend: hoog op de berg, deel uitmakend van de natuur, overgelaten aan haar lot. Witte plekken van een soort korstmos maken haar nog aandoenlijker dan ze, zo zonder benen, toch als is.

Liggen er niet overal van die halve mensen, die al wel zijn opgedoemd uit de rots, maar die toen iets overkwam waardoor ze maar met rust gelaten zijn? Elk rotsblok, elk stuk steen laadt op deze berg de verdenking op zich een restant van een kouros te zijn. Is dat geen losse arm daar en dat, is dat niet een tors? Het lijkt een slagveld te kunnen worden van onaffe mensen. Gevraagd naar de mogelijkheid antwoordde de zoon dat er niet meer zijn gevonden en hij kan het weten, want als iemand deze berg en alles wat erop en eraan zit kent, is hij het wel.

Aan de andere kant van het eiland, bij het dorpje Apollon, ligt nog een onafgemaakte kouros. Die is meer dan tien meter lang en bij lange na niet in de vorm gehouwen. Alles aan hem is hoekig gebleven, hij is nog maar het schema van een kouros. Bij zijn hoofd is het al in de vroegste fase misgegaan: het marmer barstte en toen was de kolossale man in wording onbruikbaar geworden. Vroeger lag deze kouros in het vrije veld en moest je goed zoeken om hem te vinden tussen al die rotsblokken en stekelige struikjes. Het was een ware verrassing om plotseling een groot stuk steen te zien, dat, liggend in een natuurlijk graf, gaandeweg een menselijke vorm begon aan te nemen. Tien meter is veel.

Er is nu, ook al omdat er dagtochten naar Apollon en deze kolos zijn gekomen, een lelijke betonnen trap naast hem aangelegd, waardoor het gemakkelijk is geworden om hem in één blik te overzien. Die trap is een goed voorbeeld van de smakeloosheid die met het toerisme gepaard gaat. Tientallen mensen kunnen zich nu op hetzelfde moment bij de reus verdringen, alvorens ze de honderd meter afdalen naar zee, en aan de kade een visje gaan eten. Een kwartier na aankomst van de bus ligt hij daar weer alleen, met zijn gebarsten kop gericht naar de hardblauwe hemel. Hoe zou iemand van deze hoekige griezel - hij heeft iets van Boris Karloff - kunnen houden.

In het café van Melanes hangt een groot, primitief schilderij van de kleinere en mooiste kouros. Men is daar trots op de jongeman, niet in de laatste plaats omdat hij toeristen trekt en dus voor enige inkomsten zorgt. Wie in de straat van het dorpje loopt, is op doortocht en waarschijnlijk dorstig of hongerig. De kinderen kennen het doel: 'Kouros, kouros!' roepen ze, terwijl ze een eindje meewandelen met hun armen stijf naast hun lichaam gehouden.

De verstandigen benaderen de kouros overigens van een andere kant. Ze beginnen in Chalki, midden op het eiland gelegen, en lopen dan de brede en schilderachtige weg af naar Ano Potamia. De Potamia's zijn uiterst vruchtbare dorpjes, in een waterrijke vallei, die al een indruk van het paradijs geven. Van de hoogste Potamia voert een oud ezelpad, een *monopati*, over een niet al te hoge bergrug naar de kouros. Vroeger moest je dat weten, later kwam er een bordje, werden er rode stippen op de rotsen geverfd en nu is over de route geen twijfel meer mogelijk, want op alle twee- of driesprongen wijst een bord van de Naxische ANWB de juiste weg en alle stenen muurtjes die nogal prettig in verval waren, zijn opnieuw gestapeld. Het is niet anders.

Stilte en eenzaamheid blijven overigens binnen bereik. Het binnenland van Naxos is allerminst toeristisch. De meeste bezoekers van het eiland liggen dagelijks op de vele kilometers prachtig strand, plat op hun rug, niet ongelijk aan de kouros, maar zonder gebroken been.

1991